

اللغة - الهوية

مدير التحرير

أول اللغة الكلام، وآخر اللغة الكلام، كان الكلام في البدء لغة أولية للتعبير عن حاجات بسيطة وحسية ضمن أفراد أو جماعة محددة، لتتجمع شيئاً فشيئاً إلى أن يصبح الكلام لغة لقبيلة، ويتجمع الكلام من هنا وهناك ليصبح لغة أمة، والأسم تتصارع بلغاتها مثلما تتصارع على السيادة في أي شيء آخر، فاللغة هوية الأمة، وفيها ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ولذلك يستمر الحاضر والمستقبل باستمرار الكلام، فاللغة التي لا تتكلم كالحَي الذي لا يتنفس، واللغات كالأفراد تتجاور وتتجاوز وتتصارع، ويكون فيما بينها حدود وسلود، ولكل منها أسرارها وكنوزها ومقلساتها التي لا يجوز المساس بها، فإذا تهاوت في ذلك آلت إلى الزوال، ولذلك يخشى علماء اللغة من زيادة المفردات الدخيلة في معجم أي لغة، لأن ذلك يضر بالأصالة، وهو مؤشر على التراجع أو المرض؛ إلا إذا كانت هذه اللغة قادرة فعلاً على تحويل ما هو غريب إلى قريب ولكل لغة أساليبها في ذلك، كالمحافظة على أوزان المفردات في اللغة العربية، واستخدام السوابق واللواحق في مفردات بعض اللغة، ويتباهى بعض الدارسين في علم اللغة المقارن بأن كثيراً من مفردات لغتهم انتشرت في هذه اللغة أو تلك.

وإذا كان على ذمة الراوي والراوي ثقة، فإن ذلك يكتسب صدقاً وإتباعاً وطمأنينة، وقد روى الأديب الأرمني البدوي الملقب (يعقوب العودات 1909 - 1971) في كتابه «سليمان البستاني والإلياذة» أن صاحب الترجمة سليمان (1856 - 1925) كان يتقن

خمس عشرة لغة بالتمام والكمال فضلاً عن إتقان لغته العربية إتقاناً منقطع النظير، كما هي الحال في أسرته اليازجية، ويُقال إنه أوقف ترجمة «الإلياذة» فترة حين صادف في النص الأصلي بعض المقاطع التي تحتاج منه إلى معرفة أفضل باليونانية القديمة، فالترزم كاهناً خبيراً بها، ودرسها على يديه، ثم عاد إلى عمله، وقيل أيضاً إنه كان شغوفاً بمعرفة أسرار اللغات ودقائقها وكنوزها، حتى إنه أتقن لغة الغجر، وكانت شفوية بلا حروف أو أبجدية، فآزمع أن يضع لها أبجدية خاصة بها، ولكن القدر عاجله بعد أن حرّمه من بصره، إلى هنا والأمر لا يبدو غريباً أو نادراً على إنسان نلّ نفسه لمعرفة اللغات، وهو ليس متعلّماً على طلاب العلم وكهنته ونسأكه في عصر كان فيه للعلم شأن أيّ شأن، ثم إن هذه الحال لا تقتصر على فرد محدّد في عصر النهضة، وإنما هي تسحب على سواء من أرباب المعرفة، وليس البستاني سوى نموذج لهؤلاء، وإن لم يصل سواء بالضرورة إلى هذا العدد من اللغات، فمنهم من أتقن أربع أو خمس أو عشر لغات، ومنهم مارون النقاش وطه حسين وسواهما في عصر كانت فيه وسائل الاتصالات عادية وبسيطة وضعيفة، وليست كما هي عليه اليوم من عصر الترجمة الفورية والاختصاصات السريعة والدقيقة والاتصالات الفورية والترجمة الإلكترونية إلى غير ذلك من وسائل تهَيِّئ الراحة والخدمات للعقل البشري. وتنبّ عنده أحياناً في كثير من وظائفه.

والمعروف أيضاً أن جبران خليل جبران (1883 - 1931)، وهو من أشهر كتاب العرب في العصر الحديث، قد استفاد من معرفته القريبة للإنكليزية والفرنسية، حين عاش مع أهله في بوسطن، ودرس الرسم في باريس، ثم كتب قسماً كبيراً من أعماله الأدبية باللغة الإنكليزية متجهاً إلى جمهور أوسع وآخر بعد أن فزع صيته في أرجاء الوطن العربي، ويقال إن ماري هاسكل قد أعانت في نقل بعض العبارات الشديدة الخصوصية بالشعب الأمريكي بعد أن استعصت على جبران نفسه، ونجح جبران، وبخاصة في كتاب «النبي» أيّ نجاح، ولكن ذلك لا يعود إلى معرفته بهذه اللغة أو تلك، وإنما يعود إلى الروح الشرقية التي اتصف بها الكتاب من دقة وحنان وصوفية وضعها جبران من ندي أمه، كما وضعها أبناء شعبه من التاريخ والتراث والاعتزاز بالتراب والهواء والشمس والنباتات والحكايات والعادات والتقاليد ولذلك كان كتاب «نبي» من لبنان» لماري هاسكل.

ومن طريف ما سمعت في هذا المجال أنَّ أحد أساتذة اللغة الفرنسية في جامعة دمشق، وهو ممن توفاه الله وكان قديراً في مادته، أخذ عليه أحد أصدقائه العارفين بهذه اللغة من حيث النطق أنَّ في لهجته شيئاً غريباً بعض الشيء عن لهجة الفرنسيين، فتيسر له أن يجيب صديقه مباشرة بأنه يتكلم الفرنسية بلهجة طرطوسية (بلده)، ومن هنا يمكننا أن نقول إنه من المتعذر علينا أن نستبدل لساناً بلسان ولغة بلغة استبدالاً نهائياً وتاماً، كما يتعلم علينا أن نستبدل قوماً بقوم وأهلاً بأهل ونسباً بنسب وعادات بعادات، كما يتعلم علينا أن نستبدل جلودنا ووجوهنا وأسماءنا وطباعتنا، صحيح أنَّ المرء قد يمرّ أحياناً بلحظات غضب أو ثورة على الحياة والعادات والتقاليد والنظم والقوانين والأعراف، ويحمل أمتعته ويهاجر إلى بلاد الله الواسعة، ويضطر إلى مغادرة الأهل والتراب، وقد يصيب نجاحاً في تغيير الحالة فيصبح ثرياً بعد فقر ووجيهاً بعد ضعة، ولكن إذا كان العمر لا يُعاد مرتين فإن هذا الإنسان نفسه يدرك فوق ما يدرك سواء بأنه أضاع عمره في الغربة.. عبارة يردّها كثيرون، ونحن لا ندرك معناها، ونسخر منها أحياناً، ولكنها حقيقة التجربة الصادقة، فمرارات الاغتراب قاسية، ولذلك كان الحنين في شعر البارودي وفي الشعر المهجري نتيجة لتجاوب ليست مجالية، سواء أكان هذا الحنين إلى الأهل أو الحبيبة أو الوطن، واللوعة التي أكتوى بها شاعر حمص نسيب عريضة، وهو يحسن إلى حمص أم الحجارة السود، معروفة لدى القاصي والداني، ولذلك نستطيع أن نتوقّف هنا عند بيت من الشعر لننشده دون أن نجرؤ على الاقتراب من شرحه أو تفسيره، لأنّه يخفى طاقة تكتنّز بتجربة شعرية هائلة مع أنّه بيت بسيط وتقريرى وخطابي:

بلادي وإن جارت عليّ عريضة وأهلي وإن ضنوا عليّ كرام

نخلص هنا إلى القول إن المرء يتغنّ لغتين أو أكثر، وهذا أمر طبيعي ومألوف، ولكن الأمر الذي نتساءل دائماً أنَّ بين اللغة وأهلها صلات أخرى فوق الإلتقان والمعرفة والتداول والترجمات، وهو الألفة وصلات الرحم والتاريخ والائتماء، وهذا لا يتوافر إلّا في حالات الحب والعشق والدفء والحنان والأمومة والخصوصية، وهذا ما يسمى الهوية التي تتعلم على المطابقة في الترجمات الأدبية بين النصّ المرسل والنصّ المتلقّي. ■

الروح والخطاف

تأملات في غابات التاريخ الأدبي وعطرافه

هرانكو موريتي

ت. د. ثائر دهب

تعريف بالكاتب:

هرانكو موريتي، أستاذ الأدب الإنجليزي والأدب المقارن في جامعة ستانفورد ومدير مركز دراسات الرواية فيها. وهو إيطالي الأصل، وسبق أن درّس في روما، وكذلك في جامعة كولومبيا في الولايات المتحدة. اهتمام موريتي الأساس هو أدب القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، فضلاً عن اهتمام خاص بتاريخ القراءات والجغرافيا الثقافية، والرواية ونظرية السرد والسينما، وتداخل الفروع المعرفية.

ظهر كتابه الأول علامات أعيدت على أنها أحاجيب عام 1983 وكوّنته بصوت أصيل يمثل انزياحاً حقيقياً في دراسة الأدبي والاجتماعي. وهو يتناول في هذا الكتاب مدى واسماً من الظواهر الأدبية - جيمس جويس، ت. س. إليوت، تراجيديات شكسبير، أعمال آرثر كونان دويل، وسواها الكثير - لكي يحلل في آن معاً كلاً من التاريخي والبلاغي، ويفتح حقل التاريخ الأدبي على خطوط كان قد بدأها جورج لو كاش، ولوسيان غولدمان، وفالتر بنيامين، ويوفور أدورنو وسواهم.

في كتابه الثاني محال الدنيا: الرواية التكوينية في الثقافة الأوروبية (1987) يحلل موريتي ما يعتبره الوسيط الأدبي الرئيس الذي استخدمته البرجوازية في إشفاء طابعها الخاص على المجتمع.

وفي كتابه الثالث ملحمة حديثة: النظام العالمي من غوته إلى غارسيا ماركيز (1996)، يقدم موريتي إطاراً تحليلياً جديداً يقرأ فيه تلك الاختراقات الأدبية التي جرت على مستوى الأشكال والأجناس لئلا هيمنة الرأسمالية العالمية اقتصادياً وأدبياً.

أمّا كتابه الرابع فاطلس الرواية الأوروبية 1800 - 1900 (1988) فيعيد ابتكار حقل الجغرافية الأدبية، مقدّماً مئة خارطة لما يمكن أن ندعوه بالجغرافيا الأدبية للحلقات، وكاشفاً دور الأدب في تشكيل الخيال المكاني والجغرافي.

وتتركز مشاريعه الحالية على المساهمة مع آخرين في دراسة ضخمة من خمسة أجزاء تتناول تاريخ الرواية بأكمله وأشكالها جميعاً. وقد أعلن عن هذا المشروع هـر كز دراسات الرواية الذي يديره موريتي

في قسم الأدب الإنجليزي التابع لجامعة ستانفورد حيث يدرّس منذ العام 2000.

تأملات في غايات التاريخ الأدبي وطرائقه

الشكل قوة

(هوبز، اللويثان)

1- البلاغة والتاريخ

«البلاغة أشبه بفرع... من العلم يُعنى بسلوكٍ يحقُّ لنا أن ندعوه سياسياً». تمثل كلمات أرسطو هذه (في كتابه الخطابة) نوعاً من الإشارة المسبقة إلى تلك البحوث التي شهدتها العقود القليلة الماضية، ورمّت إلى إلقاء الضوء على تلك الأعراف البلاغية التي توجد من أجل تلبية متطلبات اجتماعية على وجه التحديد. ولقد سبق لكيث بورك أن قال عام 1950: «ينبغي لـ البلاغة أن تقودنا عبر التزامم، وشجارات السوق، وهبات الحظيرة الإنسانية واحتداماتها، والأخذ والمطاء، وخطّ الضنط والاضنط المضاد المتراخي، والمعارك الكلامية، وعبه التملّك، وحروب الأعصاب، والحرب... قدرها المثالية غالباً ما يكتنفها النزاع كشرطٍ لتعبيرها المنظم، أو تجسيدا المادي. وكونها ذاتها تتحول إلى سلاح متحزّب. ولا يحتاج المرء لأن يمتصّ مفهوم «الوحدة» بتلك الدقة الزائفة كيما يرى مقابله الساخر، الانقسام، متضمناً فيه عند كلّ متطفنٍ البلاغة معنيّة بخالة بابل بعد السقوط. ومساهماتها في «سوسيولوجيا المعرفة» لا بدّ أن تمضي بنا في الغالب إلى مناطق الحقد والكذب الكئيبة⁽¹⁾. وهذا ما قاله أيضاً عام 1968، جوليو بريتي، الذي يقف في القطب المقابل لبورك: «الخطاب البلاغي هو خطاب موجّه إلى جمهور خاص (وأفضل القول إلى جمهور «محدّد»).... بعبارة أخرى، يبدأ الحجاج البلاغي من افتراضات مسبقة وكذلك من مشاعر، وانفعالات، وتقويمات - بكلمة، من «آراء» (doxai) - يُفترض بها أن تكون حاضرة وفاعلة لدى جمهوره». وأبعد من ذلك، يقول بريتي في معرض تعليقه على بعض المقاطع في كتاب منطق بور رويال⁽²⁾: «يبرز هنا شيثان اثنان على وجه الخصوص: أولهما

(1) كيث بورك، بلاغة الحواجز، نيويورك، 1950، ص 23.

(2) «منطق بور رويال» هو الاسم الشائع لكتاب المنطق، أو فن التفكير، وهو نص ذو أهمية بالغة نشره أنطون آرنو وبيير نيكول في العام 1662 غُلاً من اسم المؤلف. وكان هذان الاثنان عضوين

هو الطابع الانفعالي الذي يشكّل أساس هذه الضروب من الإقناع غير العقلاني، وهو طابع انفعالي تشير إليه شيء من الفجاجة عبارات ومفردات مثل «حبّ الذات»، و«المصلحة»، و«النفع»، و«الهي»، لكنه طابع محدّد تماماً على الرغم من ذلك.... وثانيهما هو الطابع الاجتماعي النمطي لهذه الأشكال من الصوفيّة: فهي مرتبطة بعلاقات الإنسان بسواه من البشر ضمن الأمة، أو الجماعة الاجتماعية، أو المؤسسة. وهذا الطابع الاجتماعي يقف في تضاد مع الكونية التي يتسم بها الإقناع العقلاني⁽¹⁾.

للبلاغة طابع اجتماعي، انفعالي، تحزبي، وباختصار طابع تقريبي. وأن تدفع أحداً ما إلى حمل قناعة معينة هو أمر يختلف تماماً عن أن تقنعه بها عبر إثبات صحتها. فالهدف في الحالة الأولى، ليس أن تثبت حقيقة تقع بين النوات وخارجهم بل أن تستجلب الدعم لنظام معين من القيم. وفي القرن السابع عشر - الذي شهد أول تفتح كبير للعلم التجريبي، وشهد في الوقت ذاته انهيار كلّ «عضوية» اجتماعية في القتال الذي دار حتى الموت بين العقائد والمصالح المختلفة - كان إدراك هذا التعارض حاداً إلى أبعد الحدود. وبحسب منطق بور رويال، فإننا: «لو تفحصنا عن كتب ما يدفع الناس إلى التعلّق برأي ما دون سواه لوجدنا أن ذلك لا يرجع إلى نفاذ الحقيقة وقوة الحجّة؛ بل إلى ما يتصل بحبّ الذات والمصلحة، والهي، ذلك هو الثقل الذي يرجح الكفة، ويفصل في معظم شكوكنا، وهو ما يهزّ أحكامنا هزاً عنيفاً ويرغمنا على التوقّف عندها. نحن لا نحكم على الأشياء بما هي عليه بل بما نراها عليه: فالحقيقة والمنفعة هما شيء واحد بالنسبة إلينا»⁽²⁾.

بارزين في الحركة الإصلاحية الدينية الجانسنية التي تركّزت حول دير بور رويال في فرنسا. وقد أسهم بأسكل في أجزاء هامة من الكتاب.

- (1) جوليو بريتي، *Rhetorica e logica*، تورين 198، ص 157 و 163 - 164.
- (2) أنطوان أرنو وبيري نيكول، *La logique ou l'art de penser*، 1662 - 1683، الجزء الثالث، الفصل 20.

(*) بالفرنسية في النسخ الأصلي:

«Si l'on examine avec soin ce qui attache ordinairement les homes plutôt opinion qu'à une autre, on trouvera que ce n'est pas la pénétration de la vérité & la force des raisons; mais quelque lien d'amour proper, d'interêt, ou de passion. C'est le poids qui emporte la balance, & qui nous détermine dans la plupart de nos doutes; c'est ce qui donne le plus grand branle à nos jugements, & qui nous y arrête le plus fortement. Nous jugeons des choses, non par ce qu'elles

لقد تناولنا إلى الآن ما للأعراف البلاغية من طابع اجتماعي. لكن هنا الحجاج يصح أيضاً على الأعراف الأدبية. فالبلغة تعني نشاطات كثيرة ومختلفة (مثل القانون، والسياسة، والأخلاق، والإعلان...) ومن الخطأ أن نقصرها على الأدب وحده، غير أن الخطاب الأدبي محتوئاً تماماً ضمن الميدان البلاغي. وكما يقول بريتي في مقطع لا تشوبه شائبة: «الخطاب التبييني (epideictic)»^(*)، الذي كان الأقل قيمة في العصور القديمة (لأنه على وجه الدقة الأشد... «بلغة» بالمعنى التبخيسي) هو في هذه الأيام ذلك الخطاب الذي يحظى بأعظم الأهمية؛ بل يمكن القول إنه في فلسفة الثقافة الحالية الخطاب الوحيد الذي يسترعي الاهتمام، وذلك تحديداً لأنه لا يتسم بغايات عملية ضيقة، بل بهدف ثقافي، «Paedēutic». وقبل ذلك كله لأنه يقدم جنس الخطاب الأدبي ثراً. وهو يتعلق بقيم أخلاقية، وقيم حضارية ما بوجه عام. ويهدف إلى تعزيز المواقف (المشاعر) واستنهاضها ليس فيما يتعلق بقرار عارض (قانوني أو سياسي) وحسبه بل فيما يتعلق بالقيم العظيمة التي تصنع حضارة. وبسبب من طابعه غير العملي على وجه الدقة، فإنه من غير المحتمل أن ينحط من خطاب إقناع إلى خطاب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

sont en elles — mêmes; mais par ce qu'elles sont à notre égard: & la vérité & l'utilité ne sont pour nous qu'une meme chose».

(*) يقول أرسطو في كتابه الخطابة:

«من الاضطرار إذا يكون الكلام الريطوري «الخطابي أو البلاغي» ثلاثة أجناس: مشوري، ومشاجري، وتثبيتي.

فلما المثير فنه إن ومنه متع. فإن الذين يشيرون في الخواص والذين يشيرون في العوام معاً إنما يفعلون أبداً واحدة من هاتين.

وأما التشاجر فنه شكايه، ومنه اعتذار. فإن الذين يتشاجرون لا محالة إنما يفعلون واحدة من هاتين. وأما المعري أو المثبت فنه مدح، ومنه ذم». فنظر: أرسطوطاليس، الخطابة: الترجمة العربية القديمة، حققه وعلق عليه عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات — الكويت ودار القلم — بيروت، 1979، ص 16 — 17.

دعاية. وما يشكل موضوع البلاغة الجديدة هو قبل كل شيء بنى هذا النوع من الخطاب وقواعده⁽¹⁾.

ويبرز الطابع التقويمي والإقناعي للخطاب الأدبي بروزاً حاداً في ذلك النطاق من التقليد البلاغي الذي يألوه النقد الأدبي أشد الألفه، أعني «الأشكال البلاغية» خاصة الاستعارة، «ملكة الشعر». والأشكال البلاغية، بعيداً عن كونها زخارف «جمالية» في الخطاب، أو أماكن تخفت فيها استراتيجية الإقناع أو تختفي، إنما تبتدئ على أنها آليات لا تضامى في الجمع بين التوصيف والتقويم، أو بين «أحكام الواقع» و«أحكام القيمة»، في كل واحد لا انقسام فيه. ولو اقتبسنا مرة أخرى من كتاب منطلق بور رويال: «ندلّ التعابير المجازية، بالإضافة إلى دلالتها الأساسية، على حركة المتكلم وهواه، تاركة بالتالي بصمتها على الفكرة الأخرى القائمة في العقل، في حين أن التعبير البسيط لا يدلّ سوى على الحقيقة»^{(2)(*)}.

(1) بريتي، ص 150 — 151. بشأن الجنس القيتيني الذي يشكل سلفاً لـ «الأدب» انظر أيضاً كتاب هنريش لاوزبرغ، *Elemente der literarischen Rhetorik*، ميونيخ، 1949، الفقرات 14 — 16: «خطاب الـ use — re هو خطبة تلقى في أوضاع نمطية (جلية — احتفالية)... ولدى كل مجتمع يتمتع بقوة وشدة معنيتين ثلاثتين ضروريين من خطاب الـ use — re، هي أدوات اجتماعية للحفاظ الواعي على نظام اجتماعي كامل ومتواصل... تنشأ الخطب لكي تثير على نحو متكرر أفعال وعي اجتماعي مهمة اجتماعياً. وهذه النصوص تتوافق مع ما يقم نفسه، في مجتمعات ذات نظام حر، على أنه «أدب» أو «شعر». وبشأن الفصلة المتميزة بالطراد بين البلاغة والأدب، انظر أيضاً كتاب فاسيلي فلوريكو، *La retorica nel suo sviluppo storico*، بولونيا 1971.

(2) أرنو وتيكول، الجزء الأول، الفصل 14. وانظر أيضاً ميشيل لوسيرين، *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*، باريس 1973، ص 75: «الاستعارة... هي واحدة من أكثر لتسيل فعالية في نقل الفعالم أو توصيله. وجميع الاستعارات تقريباً تغير عن حكم قيمة لأن الصورة التي تتجهها وترتبط بها تثير ردة فعل وجدانية... والوظيفة الأكثر شيوعاً للاستعارة هي أن تثير عن عاطفة تريد للمرء أن يشارك فيها: وهذا هو المكان الذي ينبغي أن يلتصق فيه دافعها الأهم».

(*) بالفرنسية في النص الأصلي:

«Les expressions figurées signifient, outre la chose principale, le mouvement & la passion de celui qui parle, & impriment ainsi l'autre idée dans l'esprit, au lieu que l'expression simple ne marque que la vérité toute nue.»

«الهي»، «الانفعالات»، «الشعور»: تشير هذه الأشياء إلى ذلك الشيء غير اليقيني الذي يمكن للنقد الأدبي أن يتجاهله، إلا أنه لا يختفي بذلك من حقل عمل هذا النقد. وكما قال باسكال، فإنَّ الشعور «يعمل في لمح البصر، وهو جاهز دوماً لأن يعمل». وقد ردَّه باسكال إلى «عادة» أو إلى ذلك النوع الثقافي «العفوي» من ردِّ الفعل («نحن آلية فضلاً عن كوننا روحاً...») الذي يشير بوضوح فجَّ إلى مقدار العمق الذي يحدّد به السياق الاجتماعي التاريخي جهازنا الفيزيقي.

إذاً، تنكبُّ البلاغة على «الشعور» لأنها معنّية على وجه التحديد بأن تروّظ وتضبط فينا تلك الأجزاء التي تكاد أن تكون اجتماعية صرفاً. تلك الأجزاء الاجتماعية الأشدَّ «آلية»، كما ينبغي أن نقول إذ نذكر باسكال، ولكن شرط أن نتذكر أيضاً نظرية الاستعارة التي قدمها ماكس بلاك، حيث تبدو الاستعارة لهذا الأخير أمراً يستحيل التفكير فيه خارج نظام كامل من الأمور الشائعة الأخلاقية والمعرفية التي تُستخدم وتُقبل دون أن تكون خاضعة لأي سيطرة أو تحكم (والبلاغة، كما سبق لأرسطو أن قال، هي فنُّ استخدام الأمور الشائعة استخداماً حسناً). يقول ماكس بلاك: «قلوا القول: «الإنسان ذئب»... هذه الجملة الاستعارية لا يمكن أن تنقل معناها المقصود إلى قارئ لديه ما يكفي من الجهل بأمور الذئاب، فما تحتاجه ليس معرفة القارئ بالمعنى المعجمي المعياري لكلمة «ذئب» - أو قدرته على استخدام تلك الكلمة بمعانٍ حرفية - بل معرفته بما أدعوه نظام الأمور الشائعة المرافقة... ومن وجهة نظر الخبير، يمكن أن يشمل نظام الأمور الشائعة على أنصاف حقائق أو أخطاء صريحة (كأن نصنّف الحوت بين الأسماك، مثلاً)؛ لكن الشيء المهم لفعالية الاستعارة ليس أن تكون الأمور الشائعة صحيحة، بل أن تُثار بسهولة وحرية. ولأنَّ الحال كذلك، فإنَّ استعارة تفعل فعلها في مجتمع معين قد تبدو وقحةً منافية للأدب في مجتمع آخر»⁽¹⁾.

وفي ضوء ذلك، فإنَّه كلما تحوّلت صيغة بلاغية إلى واحدٍ من الأمور الشائعة (أو بعبارة أخرى تدلّ على الشيء ذاته، كلما غدت هذه الصيغة البلاغية «ضمنية»، وغير ملحوظة بالنسبة لنا) زادت قدرتها على الإقناع: «يبدو لنا أنَّ قيمة الاستعارات «المينة»

(1) ماكس بلاك، نماذج واستعارات، ميشيكا 1962، ص 39 - 40.

المستخدمة في سجال تبرز أولاً وقبل كل شيء بسبب ما تمتلكه من قوة إقناع عظيمة حين تُفعل من جديد، بعون من هذه التقنية أو تلك. ونتجم هذه القوة عن حقيقة أن تلك الاستعارات تستمدّ مفاعيلها من مادةٍ مماثلة يمكن تقبلها بسهولة لا لأنها معروفة وحسب بل لأنها مُنمّجة، من خلال اللغة، بالتقليد أو التراث الثقافي⁽¹⁾. فممن يستخدم شكلاً من أشكال النظام البلاغي لا حاجة به لأن يفكر، أو لأن يدرك على نحوٍ واعٍ في تلك اللحظة، أنه يستخدم ذلك الشكل، شأنه في ذلك شأن من يقود سيارة دون أن يكون به حاجة لأن يفكر، أو أن يدرك على نحوٍ واعٍ في تلك اللحظة، عدد أسطوانات المحرك أو كيفية عمله... معرفة المستمع بالأشكال البلاغية يمكن في الواقع أن تعرّض للخطر الأثر الذي يأمل المتكلم في إحداثه عن طريق تلك الأشكال، ذلك أن الأثر يكون خاضعاً آنئذٍ لسيطرة المستمع⁽²⁾.

هكذا تكون الأشكال البلاغية، والتراكيب الأكبر التي تشكّل سرديات طويلة، منسجمة مع الافتراضات مسبقة خفية وعميقة الغور موجودة في كل رؤية للعالم. وهذا هو السبب في أن المرء لا بد أن يلتفت إليها كلما أراد أن يبرز تجربة تميّز بالتعقيد (ليس بوسع المرء أن يتحدث عن الزمن، مثلاً، إلا من خلال الاستعارات) أو أن يعبر عن حكمٍ له أهميته الخاصة (تكاد اللغة الانفعالية برمّتها - من «honey» إلى «scum»⁽³⁾ - وأبعد منها - أن تكون سلسلة طويلة من الاستعارات). وقد قلت للتوّ إن الأشكال البلاغية «منسجمة» مع أعمق الافتراضات المسبقة الموجودة في كلّ رؤية للعالم (weltanschauung). وتدعونا الأمثلة التي أوردتها للتوّ إلى المضي أبعد كي نشير إلى أنها الشكل الأوسع انتشاراً؛ بل الوحيد في حالات معينة، الذي تواصل فيه تلك الافتراضات المسبقة تجليها. أمّا فعاليتها الدائمة وغير الملحوظة فتشير إلى ذلك الحقل البحثي الواسع الذي يدرس الثقافة غير الواعية، أو المعرفة الضمنية، في كلّ حضارة. ولقد بات عسيراً بالفعل أن تصوّر

(1) تشايم بيرلمان ولوسي أولريش - تيتكا، La nouvelle rhétorique. Traité de l'argumentation، باريس 1958، ص 543.

(2) لاوزبرغ، الفقرة 2.

(*) المعنى الحرفي لكلمة honey هو الصل، لكنها تستخدم استعارياً لمخاطبة المرء من حبّ. والمعنى الحرفي لكلمة scum هو الزبد أو الطفاوة، لكنها تستخدم استعارياً في الإشارة إلى الحثالة والسوقة.

تاريخاً اجتماعياً وافياً من «القبول» ما لم يكن مستوعباً لتقنيات الإقناع. وبالتبادل، فإنه ينبغي أن يكون لدى النقد الأدبي - بوصفه سوسولوجيا الأشكال البلاغية - كل ما يلزم للإفادة من التماس مع تاريخ العقلية الذي رسمت مدرسة الحوليات خطوطه العريضة: «المطالعة، تلك القوة التاريخية الأساسية، ... هي واقعة من وقائع العقل أكثر منها واقعة من وقائع المادة، ذلك أن هذه الأخيرة غالباً ما تكون أسرع من الأول إلى الفعل. فالبشر يفيدون من الآلات التي يخترعونها على الرغم من احتفاظهم بعقلية المراحل التقنية السابقة. ووجد لدى سائقي السيارات مفردات خيال، كما كان لدى عمال المصانع في القرن التاسع عشر عقلية آبائهم وأجدادهم الفلاحين. فالعقلية هي ما يتغير ببطء شديد. وتاريخ العقلية هو تاريخ البطء في التاريخ»⁽¹⁾. غير أنه من الخطأ القول إن الأدب مقتصر على «إحياء» تلك الأشكال البلاغية - الإيديولوجية المترسبة مسبقاً في التراث. فالأدب يخترق ابتكار متواصل، وصادم في بعض الأحيان: حيث تشكل المجازات «الجريئة»، والأعمال التي ترفض عند ظهورها بوصفها «مستغلبة» أو «مسخفة» أوضح الأدلة على هذا التجنب الأخر من المسألة لكس ذلك لا «يُثبت» - كما يُعتقد غالباً، ولأسباب متنوعة كثيرة، أن الأدب «الفعلي» ماضٍ للأعراف بطبيعته، وأن تأويله لا بد أن يدفعنا إذاً «أبعد» من التحليل البلاغي.

دعونا بدأً بالنقطة الثانية. فالطرية البلاغية ليست بالعاجزة بأي حال من الأحوال عن تفسير الطابع التطوري الذي يتسم به التاريخ الأدبي أو حتى ما فيه من ضروب الاندفاع والقطع. وما يرمي إليه تحليل هارالد فاينريش للاستعارة بمصطلحات نصية - لغوية هو تحديداً تفسير وظيفة الابتكار والتجديد الثقافي التي يمكن لهذه الاستعارة أن تمارسها عند الضرورة. فحين يلحظ فاينريش أن الاستعارة هي «مُسندٌ متناقص»، يُظهر أن العلاقة بين «الموضوع» و«التعليق» أو بين المُسند إليه والمُسند، إنما تُقام من خلال تركيب ليس، في الأصل، «مسالم» قط بل يطوي دوماً على انتقال «خطر» بين

(1) جاك لوجوف، «Les mentalités: une histoire ambiguë»، في كتاب جاك لوجوف وبيير

نورا، محررين، Fair de l'histoire، باريس 1974.

الطرفين⁽¹⁾. ذلك أن المُسند الذي تقترحه الاستعارة - بما تجرّيه من تشابك بين التوصيف والتقويم - يمكن أن يُقابل أيضاً بالردّ والاعتراض. حيث يمكن للسياق الخامل، الذي يمارس تحديداً مقابلاً، أن يبدي تصلّباً بالغا مما يظهر المُسند مستغلقاً يتعذر فهمه. والتاريخ الأدبي حافلٌ بالتجارب البلاغية التي تبدو مطرودةً أبداً إلى مسجن العتب والسخف. غير أنّه حافلٌ أيضاً - وهذا هو المهمّ - بتجارب بدلت عبثية وسخيفة في حينها لكنها تبدو الآن ليس مقبولة وحسب بل لازمة لا غنى عنها عملياً، تجارب غدت راسخة ومن «الأمور الشائعة». «إبداع ما هو مبتذل» (Créer un poncif): أليس هذا مثل بودلير الأعلى؟ ولذلك، فإنّ التحليل النقدي، حين يواجه نصّاً يخترق أعراف زمانه، لا يسهو أن يظنّ قانعاً بصف الحقيقة الذي يخبرنا كيف فعل ذلك. لا يسهو أن يكتفي كما يفعل عادةً بالنظر إلى الماضي، إلى العرف الذي زُخِرَ أو رؤية العالم التي فكّكت ذلك أن تستغلّ النصّ - أي الأعراف ورؤى العالم التي سيساعد في تشكيلها وتوطيدها - هو أيضاً جزء من تاريخه ومن مساهمته في التاريخ. ومثل هذا الاعتبار هو من مسلّمات صروب أخرى من الدراسات التاريخية. وحده النقد الأدبي - الواقع فريسة خرافاته الخاصة، كما ستري بعد قليل - من يدعي الاستثناء، دون أن يكون ثمة سبب وجيه لذلك، ليس من وجهة نظر التاريخ وحسب، بل في ضوء النظرية البلاغية ذاتها أيضاً. ذلك أن البلاغة - ولنتذكر كلمات كبريث بورك - هي شقيقة الانقسام والنراع. ومجرّد وجودها يشهد على مجتمع منقسم، وفي حالة صراع. وهي كيانٌ لا يني يتحوّل، كيان تاريخي في جوهره. والجرأة البلاغية تدلّ على إرادة تبغي قلب علاقات القوة في النظام الرمزي. و«الأمور الشائعة» والمغالاة الدلالية، بدورهما، هما النتيجة المحتملة لتلك الجرأة بقدر لا يقلّ عن كونهما نتيجة لما يقابل الجرأة ويماكسها. وهذه هي فحوى ذلك المقطع الذي لا ينسى الذي كتبه إرفين بانوفسكي: «ليس الفنّ تعبيراً ذاتياً عن الشعور أو تشغلاً وجودياً بأفراد معينين، كما يحسب أولئك الذين يفرطون في إبراز معارضتهم لنظرية المحاكاة، بل صراع موضوعي مُحَقَّق،

(1) انظر قبل كل شيء المؤلفين «Semantik der Kühnen Metaphern»، في Deutsche

3, Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte، العدد

1963، و «Semantik der Metaphern»، في Folia Linguistica، العدد 1، 1967.

يستهدف نتائج ذات مغزى، بين قوة مانحة للشكل ومادة ينبغي التغلب عليها⁽¹⁾. فحتى النبرة في هذه الجملة تبين أن ما من خطأ، بالنسبة لبانوفسكي، في النظر إلى تاريخ الفن بوصفه إقصاءً عن تاريخ الصراعات الاجتماعية والعنف الاجتماعي: بوصفه تاريخاً للصراعات في عالم الأشكال الجمالية⁽²⁾. وبذلك تكف المسألة عن كونها معارضة بين «قبول» بلاغي (أو إيديولوجي) و«خروج» جمالي، وتغدو مسألة إدراك بأن هنالك لحظات مختلفة في تطور كل نظام قائم على القول، وأن هنالك، قبل كل شيء، سبلاً مختلفة لتعريف هذا النظام. ولقد حاولت أن أبين في دراسات عن جويس وإليوت وبلازك - وكذلك في القسم الرابع من هذا الدراسة - أنه في سياق اجتماعي معين يمكن حتى للأشكال الجمالية «المفتوحة»، أو غير العضوية، أو «الغامضة» أن تؤدي تلك الوظيفة التي تؤديها أداة للقبول.

ولذلك، فإن معرفة السياق الاجتماعي - التاريخي لعمل أو حنس أدبي ليست «مفضلة» ينبغي ألا تترك لها سوى هوامش التحليل البلاغي، بل هي معرفة تشكل عموماً، وسواء أدرك المرء ذلك أم لم يدركه، نقطة انطلاق التأويل ذاته، موفرة له تلك الفرضيات الأولية التي يصعب من دونها فهم الآليات اللاعبة، أو التي لن تفضي لنا تلك الآليات البلاغية من دونها سوى بالقليل وهكذا، حين كان كل عمل يعملنا، منذ حوالي عشر سنوات مضت، إلى التقابل بين الطبيعة والثقافة، سرعان ما كان هذا الإجراء

(1) «Der Begriff des Kunstwillens» في Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft

XIV (1920)، 4، ص 339. التشديد لي.

(2) ما يتكلم عليه بانوفسكي هنا هو في الحقيقة «صراع... بين قوة مانحة للشكل ومادة ينبغي التغلب

عليها»، وهذه صيغة لا يبدو أنها تلمح إلى تعارض بين أشكال مختلفة بل إلى التباين العادي بين الشكل والمضمون. غير أنه يوضح في مكان آخر أن التباين بين الشكل والمضمون ليس له أي أهمية تاريخية مهما تكن: «بل روح المفاهيم» الشكل - المضمون «لا يشير البتة، كما يفعل الرومان الأحرار [صومعي - دقي] و «واقعي - مثالي»، إلى تضاد بين مبدئين في ال figuration يمكن أن يحدد احتكاً أسلوباً بين ظواهر متنوعة، بل يشير إلى حدود مجالين مميزين [مطلقاً] ضمن الطائفة الفنية الواحدة ذاتها» (Über das Verhältnis der Kunst zur Wirklichkeit) في Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstgeschichte zur Kusttheorie XVIII، 1925، الهامش 19.

يبدو هزئاً وغير مقنع، ليس بسبب افتقاره إلى التحديد التاريخي وحسبه بل لأن ذلك الافتقار إلى التحديد (الذي شجّع عليه كثيراً ليعي شتراوس نفسه) لم يكن يتيح بوجه عام سوى تحليل أولي في أحسن الأحوال، بل خاطئ أيضاً.

غير أنه على الرغم من صقل التحليل البلاغي نطاق العلوم الاجتماعية وتوسيعه إيماناً وعلى الرغم من قيام هذه العلوم بدورها بترويض التحليل البلاغي بالإطار التاريخي الذي يغدو خارجاً وجود الأعراف البلاغية ذاته بلا معنى، لا ينبغي أن نحسب أن الصلة بين هذين الجهازين المفهومين، ومجموعة الظواهر التي يشير إيماناً إليها، هي تلك العلاقة الخطية التي يمكن التنبؤ بها. فالتشاكل الحقيقي لا يحدث قطعاً، ومن هنا التباين القاطع تنبع مجموعة المشكلات التي تميز التاريخ الأدبي.

2. التاريخ الأدبي - وأبعد منه:

النصوص الأدبية ساحات تاريخية منظمة تبعاً لمعايير بلاغية. وتتمثل المشكلة الأساسية لدى نقد أدبي يهدف لأن يكون فرعاً معرفياً تاريخياً من جميع النواحي في أن ينصف كلا هذين الوحيين اللذين يتسم بهما موضوعه أي أن يفعل نظاماً من المفاهيم التأريخية والبلاغية على حد سواء وهذا ما يمكن المرء من إحراز عملية مضاعفة: أن يقطع إلى أجزاء ذلك المتصل المتعاقبي المؤلف من مجموعة النصوص الأدبية برمتها (وهذه هي المهمة التأريخية بالمعنى الدقيق للكلمة)، ولكن شرط أن يكون ذلك القطع تبعاً لمعايير شكلية تتفق وذلك المتصل دون سواء (وهذه هي المهمة البلاغية بالمعنى الدقيق للكلمة).

ومثل هذا الجهاز النظري قائم أصلاً إلى حد كبير. وهو يتركز على مفهوم الجنس الأدبي. ولست أحسب من قبيل المصادفة أننا نجد أفضل نتائج النقد التاريخي - السوسيولوجي، في القرن العشرين، في تلك الأعمال التي هدفت إلى تحديد القوانين الداخلية لجنس بعينه ومداه التاريخي. من الرواية عند جورج لوكاش إلى الدراما الباروكية عند فالتر بنيامين، ومن التراخيديا الكلاسيكية الفرنسية عند لوسيان غولدمان إلى نظام التأليف الموسيقي الإثنا عشري (في حقل قريب) عند تيودور أدورنو. غير أنه ما من شك في أن مفهوم الجنس الأدبي لم يكتسب بعد ذلك البروز الذي يستحقه، ولم يتمكن من أن يفضي بنا إلى ناء التاريخ الأدبي بناءً مختلفاً تماماً عن الذي نألفه. وأودّ

هنا أن أرسم الخطوط العريضة للآفاق التي كان يمكن أن يفتحها الاستخدام المنهجي لهذا المفهوم. غير أنني سأشير أولاً إلى السبب الذي دفع النقد لأن يبدي في وجه مثل هذه التطورات تلك المقاومة الواسعة.

لنأخذ مثال لو كاش الشاب. ففي المرحلة التي كان يعمل خلالها على كتابه الدراما الحديثة، توصل لو كاش، بتأثير من سوسيولوجيا الأشكال عند زيمل، إلى صياغة المشكلة التي نتاولها بمصطلحات لا تزال سارية وصحيحة إلى اليوم. فقد كتب في تقديم العام 1911 لكتابه: «المشكلة الأساسية في هذا الكتاب هي إذاً: هل ثمة دراما حديثة، وما هو أسلوبها؟ لكن هذا السؤال، شأنه شأن جميع الأسئلة الأسلوبية، هو في المقام الأول سؤال سوسيولوجي.... وتتمثل أفدح أخطاء التحليل السوسيولوجي فيما يتعلق بالمرء في أنه لا يلتبس في الإدعاءات الفنية ولا يتفحص سوى المضامين، راسماً خطأً مباشراً بينها وبين علاقات اقتصادية معينة عبر أن الاجتماعي حقاً في الأدب هو الشكل.... الشكل واقع اجتماعي، ويسهم في حياة الروح ذلك الإسهام الحيوي. ولذلك فهو لا يشكل عاملاً يعمل فعله في الحياة ويقول التحارب وحسب بل يشكل أيضاً عاملاً تقول الحياة بدوره»¹. وثمة مفاهيم مماثلة نجدها في المسودة الأولى والأطول من هذا التقديم، محاصرة العام 1910 التي حملت عنوان «ملاحظات حول نظرية التاريخ الأدبي»: «ينجم تركيب التاريخ الأدبي عن الجمع بين السوسيولوجيا وعلم الجمال في وحدة عضوية حديثة.... الشكل سوسيولوجي ليس بوصفه عنصراً بسيطاً وحسب، أو مبدأ يصل بين المؤلف والمتلقي، جاعلاً من الأدب واقعة اجتماعية، بل هو سوسيولوجي أيضاً في علاقته بالمادة التي ستفرغ في شكل.... الشكل في عمل ما هو ما ينظم في كل مغلق الحياة التي تعطى له كمادة أو موضوع، وهو ما يحدد أزمته، وإيقاعاتها وتقلباتها، وكشافاتها وسيولاتها، وضروب خشونتها ورقتها؛ وهو الذي يبرز تلك الأحاسيس التي تتلقى على أنها هامة ويعد الأشياء الأقل أهمية، وهو الذي يحدد للأشياء مواقعها في المقدمة أو المؤخرة، ويرتئها في نظام.... كل شكل هو تقويم للحياة، وحكم عليها، وهو يستمد هذه القوة والمقدرة من حقيقة أن الشكل في أسسه

(1) جورج لو كاش، *Il dramma moderno* (نشر بالهندلرية في الأصل عام 1911) ميلانو 1967،

الأعمق هو على الدوام ضَرْب من الإيديولوجيا... رؤية العالم هي الافتراض الشكلي الذي يفترضه كل شكل»⁽¹⁾

خطُ البحث هذا بالغ الوضوح، وأثرى بكثير مما يمكن أن نأمل لمقبوسين أن يشيرا إليه. ويكاد المرء يتساءل ما الشكل الذي كان يمكن للنقد السوسيولوجي أن يتخذه لو أن لوكاش واصل مشروعه. غير أن الأمور سارت على نحو مختلف، بالطبع. ففي العام 1910، وبتزامن محير مع آرائه التي أوردتها للتو، كان لوكاش يُحكِّم مفهوماً للشكل الجمالي معاكساً تماماً، مفهوماً «تراجيدياً» قائماً على انهيار كل صلة بين الشكل والحياة، بين الأشكال والتاريخ: «[هنا] ينشأ سؤال أساسي بالنسبة لعلم الجمال: أليس ما اعتدنا على تسميته بالشكل، وأعطيها الأولوية وقدمناه على معاني الحياة وما شكلته، نوعاً من تحجّر الوجود؟. كل عمل مكتمل، بسبب من اكتماله على وجه التحديد، يضع ذاته خارج جميع المجتمعات ولا يحتفل أن يكون مُقْحَماً في سلسلة ما من الأسباب التي تحدّد من الخارج فجوهه الإبداع الفني، جوهر التشكيل، ليس سوى مبدأ عازل: قطع كل رابطة تربطه بالحياة المميّزة، الملموسة، المتحركة كيما يهب ذاته حياةً جديدة، منفصلة على ذاتها، وغير مرتبطة بأي شيء. ولا يمكن مفارقتها بأي شيء. ففي كل إبداع فني ثمة نوع من ال *Inselhaftigkeit*، كما يدعوه زميل، لا يسمح له بأن يطبق كونه جزءاً من أي تطور متراصل»⁽²⁾.

ومن المعروف أن لوكاش قد عمد، بين كتابه الروح والأشكال وكتابه نظرية الرواية، إلى تجذير هذه الطمعة الثانية من مفهومه عن الشكل. وفي حوار مشهور في ترسترام شاندي⁽³⁾ نجد أن المتكلّم الذي يمجّد النظام الشكلي يربّع الفتاة التي يحبّها ويدفعها إلى أحضان غريمه. وبالمثل، فإنّ التاريخيّة التي تشكّل جوهر الرواية في كتاب لوكاش نظرية الرواية تعني أن الإنجاز الشكلي لرواية ما هو «إشكالي» على الدوام ولا يمكن

(1) جورج لوكاش، *Osservazioni sulla teoria della storia Letteraria* (نشر في الأصل بالهولندية عام 1910) في 1907 *Scritti* 1918 - 1918، بولونا 1981، ص 59، 69 - 71.

(2) المصدر السابق، ص 87، 90.

(3) رواية ترسترام شاندي للكاتب الإنجليزي لورنس ستيرن (1713 - 1768).

أن يكون غير ذلك: «توق» إلى الشكل أكثر منه تحقيقاً له. فبين الحياة والشكل، بين التاريخ والأشكال، يحفر لوكاش الشاب خندقاً لا يني يتعمق فالحياة حركة، والشكل «تغلاق». والحياة «عيانية» و«تعدد»، والشكل «تجريد» و«تبسيط». الشكل، في استعارة تلخص الأمر، متحجر ومُحَجَّر: أما الحياة فسائلة، ومطواعة، و«حية».

بيد أن العلوم الاجتماعية في القرن العشرين محت صورة الحياة هذه نهائياً. فحين ينظر المرء بعيني الألسنية، وتاريخ الأمد الطويلة *longue durée*، والأنثروبولوجيا، والتحليل النفسي، حتى الحياة تبدو «متحجرة». وما هو غير مقبول في ثنائية لوكاش ليس توصيف الشكل بأنه الخصائص المنسوبة إلى وجود تاريخي. وإذا ما كان لمفهوم الشكل، في أعمال لوكاش بين 1910 و 1920، تداعياته الميتافيزيقية المتزايدة، فذلك، ويا للمفارقة، ليس لأسباب داخلية تتعلق بمفهوم الشكل ذاته؛ بل بسبب الصورة التي طبعها خلفية لوكاش الملفية على المفهوم المقابل. فالشكل يتخسر متحولاً إلى قِبلية قاسية - متطرفة، ومأساوية، ومعاكسة للحياة - لأن لوكاش يريد أن يبقى «الحياة» في حالة من عدم التحديد «سائلة» و«مفتوحة». وما ينبغي لوكاش أن يتفاداه هو مفهوم أساسي في تحليل الثقافة: مفهوم «العرف»⁽¹⁾ وهو مفهوم حاسم لأنه يشير إلى الحين الذي يتخذ فيه شكل ما حدرًا اجتماعياً محدداً، ويدخل الحياة اليومية، ويعصبها وينظمها بطرائق منتظمة وحية على نحو مترابطة، وأكثر فاعلية تالياً. غير أنه في الوقت ذاته مفهوم يفرض نوعاً قاسياً من انقشاع الوهم، لأنه يجرد الوجود التاريخي من انفتاحه على التغيير، ويجرد الشكل الجمالي من تقائه الأصلي.

واعتقادي أن النقد الأدبي قد مكث طويلاً ضمن حدود معضلة لوكاش: حماية دفء الحياة ونقاء الشكل. وهذا هو السبب في أن التاريخ والبلاغة باتا موضوعين منفصلين تماماً. وهذا هو السبب في أن مفهوم الجنس الأدبي بقي حبيس نوع من السجن النظري: فكان معروفاً ومقبولاً، لكنه لم يستحدم إلا قليلاً ودون رغبة. فالكلام على الأجناس

(1) ليس مصادفة أن شكوك لوكاش الأولى بشأن متانة الصلة بين الشكل الجمالي والوجود الاجتماعي تنشأ، منذ الملاحظات، في سياق مناقشة تتناول «بلى» الأسلوب فهذه الظاهرة تشير إلى «طبيعة الجمهور المحافظة في الأسس» وإلى «إفقار» الطاقات للشكلية، ولوكاش يستزم إثرها من تحليله لهذه السببين على وجه الدقة.

الأدبية يعني دون شك التأكيد على إسهام الأدب في «تجبرّ الوجود» كما في «إيلاء الشكل». وهو يعني قلب مهام التاريخ الأدبي وصورة الأدب ذاته، واحتواء ذلك كله ضمن فكرة القبول، والاستقرار، والتكرار، وحتى الذوق الرديء. ويعني، بعبارة أخرى، تحويل الفردوس الأخير - فردوس «الجمال» - إلى مؤسسة اجتماعية شأن غيرها من المؤسسات.

يمكن لنا الآن أن نعود إلى الدور الذي يؤديه مفهوم الجنس في تقطيع مُصنّف التاريخ الأدبي وإعادة تنظيمه. وثمة شيء يستوقفنا مباشرةً. فتاريخ للأدب مبنيّ حول هذا المفهوم لا بدّ أن يكون «أبطأ» وأشدّ «تقطعاً» من التاريخ الذي نألفه. أبطأ، لأن فكرة الجنس الأدبي ذاتها تتطلب إلحاحاً على ما تشترك به مجموعة من الأعمال. فهي تفترض أنّ الإنتاج الأدبي يحدث عبر خضوع لنظام سائد من القوانين وأن مهمة النقد هي على وجه التحديد أن يظهر مدى القوة القاهرة والمطمّنة التي تتمتع بها هذه القوانين. كما تُدخِلُ فكرة الجنس إلى التاريخ الأدبي ذلك المد الذي دعت منه مدرسة الحوليت بـ الأمد الطويل (*longue durée*)، وتدعم الفرضية التي مفادها أنّ «الفن بلا شك يلائم التعبير عن حالات الحصار أكثر مما يلائم التعبير عن لحظات التمزق العنيف»⁽¹⁾.

وهذا تغير في المنظور من الصعوبة بل من العبث التنبؤ بعواقبه. غير أنّ هنالك شيئاً واحداً مؤكداً: هو أنه لا بدّ أن يدفع المرء إلى إعادة تفحص مكانة النقد الأدبي التاريخية من أسسها فصاعداً. ولما كان التاريخ الأدبي متهاوياً وعتيقاً على هذا الصعيد، فإنه لم يكفّ قطّ عن كونه تاريخاً حَدَثِيّاً (*histoire événementielle*)، حيث «الأحداث» هي الأعمال العظيمة أو الأفراد العظماء. حتى الجدالات التاريخية العظيمة تحولت في نهاية المطاف، إلى التركيز الذي يكاد أن يكون حصرياً على إعادة تأويل عددٍ بالغ الضلالة من الأعمال والكتّاب. وقد حكم هذا الإجراء على مفهوم الجنس بأن يكون وظيفة تابعة وهامشية، الأمر الذي تشير إليه بأشدّ ما يكون الوضوح ثنائية العرف - نزع الألفة الشكلانية؛ حيث يبدو الجنس مجردّ خلفية، ومستوى ظليل لا نفع فيه.

(1) جان ستاروبنسكي، *Les emblèmes de la raison*، 1789، باريس 1973، ص 5.

سوى إبراز اختلاف الرائعة مزبداً من الإبرار. فكما يخرق «الحدث» قوانين الاستمرار ويزري بها، كذلك تعمل الرائعة على تبيان «الانتصار» على المعيار، وتبيان أن ما هو عظيم حقاً لا يمكن اختزاله أو الحط من شأنه.

والمشكلات هنا كثيرة ومتشابهة. ولكن دعونا نكتفي بما هو أساسي، فنطرح سؤالين على الأقل. أولهما، إلى أي مدى أثبت البحث التجريبي ذلك التضاد بين المعيار والرائعة الذي لا يرال التاريخ الأدبي يركز إليه؟ بأي معنى «ينتهك» شكسبير أعراف التراجيديا الإليزابيثية؟ لماذا لا نقول العكس: إنه كان الكاتب الوحيد القادر على تحقيق هذه الأعراف كاملة، مقيماً «النموذج الأمثل» لجنس كامل؟ هل تعمل رواية غوته سنوات تدرب فيلهلم مايستر على «نزع ألفة» أعراف الرواية التكوينية (Bildungsroman)؟ أليس العكس هو الصحيح: وهو أن غوته اكتشف هذه الأعراف مع روايته هذه وحملها قائلة لإعادة الإنتاج؟ الأمثلة كثيرة ومتعددة. وهذه هي من جديد، وفي الجوهر، تلك المشكلة التي عينا بها في مناقشتنا العلاقة بين «الأمر الشائع» و«الجرأة» في السلاعة وما هو موضوع بحث مرة أخرى هو الوجهة التي نتخلها تحديقة المؤرخ: ما إذا كان عليه أن يكتب بالنظر إلى ما هو وراء الرائعة، التي تؤكد من جانب واحد على حرق السبح التاريخي وقطعه، أم أن عليه، عبر إظهار النتائج التي تترتب على كل عمل عظيم، أن يرر وطبيعة هذا العمل كإجراء أصيل من إجراءات «الاستقرار» التاريخي.

من الواضح كما يبدو لي أن الوجهة الأولى لا تزال الأكثر شيوعاً؛ وليس من الصعب أن نكتشف السبب وراء ذلك، فالتنقد لم يتحرر تماماً من مهمته القديمة: المتمثلة في أن يكون ضرباً من المرائق المثقف لعملية القراءة؛ القراءة التي تقوم بها هنا والآن. وبما أن أعمالاً معينة تظل تُقرأ، فإن الرغبة تشأ عفوية في إظهار أنها «معاصرة» وتالياً في الإلحاح على ما يتيح لها أن تتخلع خارج أوص الماضي الصلبة وتقع في حجرنا. وهذا ما ينم على علاقة مع نصوص تضرب بجذورها البعيدة في التأويل المجازي الإغريقي، وقبل كل شيء في التأويل المجازي المسيحي⁽¹⁾. وهو تأويل يقوم

(1) انظر في هذا الشأن الفصل الأول الرابع من كتاب بيتر رويدي، Einführung in die

literarische Hermeneutik، هانغفورت 1975.

على إيمان، مهما يكن ابتذاله هذه الأيام، بأن هنالك رسائل في الماضي لا تعينا وحسب بل هي بمعنى ما مكتوبة لنا ولنا وحدها، ولا يتكشف معناها تماماً إلا في ضوء تأويلنا. وهذه حرافة طيبة بالفعل ومفيدة للحياة إلى أبعد حد: غير أن هذا السبب على وجه التحديد هو ما يجعلها تهم دارس العقيدة المعاصرة، وليس المؤرخ. فهذا الأخير - ما لم يكن راعياً في أن يتحوّل إلى تلك الشخصية الأسطورية التي تكمن رغبته الوحيدة في تأمل انعكاس صورتها - ينبغي أن يركّز على ضروب التباين والقطع: على ما كان قد صاع وغدا غير مألوف على نحو مبرّهم، فلا يمكن لنا أن «نعبد ألفتة» إلا بممارسة العنف إزاءه بحيث نشوّه القوام المادي الموضوعي لكل عمل تتمثل مهمة المعرفة العلمية في أن تعيد بناءه و«تقلّده».

تصل بنا المركزية غير الملائمة والمشوّهة التي اكتسبتها «الذائقة» المعاصرة على حساب النقد التاريخي إلى المزداء الثاني وفي نهاية القرن التاسع عشر كُيّنت مئات قصص الأشباح، إلا أن رواية هري جيمس دورة اللولب هي شيء آخر. هذا متفق عليه؛ أو بالأحرى أنها شيء آخر «بالسنة لنا»، نحن الأقلية الصغيرة التي تعمل في كل حالة بوصفها مستودعاً للذائقة الملائمة ولكن هل تقتصر مهمة مؤرخ الثقافة دوماً وحسرياً على التساؤل عما مكن نحتاً في الماضي أو الحاضر، من «الانفصال» عن عامة الجمهور؟ أليست مهمته بالأحرى أن يعنى بأعراف الجمهور، والتوافقات الإيديولوجية التي يميّز بها كل عصر من العصور؟ غير أن اعتراضاً قد يطرح بأن الإنتاج المتوسط من جنس معين لم يعد يقرأ الآن وبات مضجراً ومملأً. وأنا لا أشك في ذلك. لكن هذا «ليعد عن المعاصرة» الذي لا يُحتمل هو على وجه التحديد ما ينبغي للمؤرخ أن يبحثه. (ويمكن أن نشير عَرَضاً إلى أنه إذا ما سلك الجميع كما يسلك نقاد الأدب الذين لا يدرسون إلا ما «مروق» لهم، فإن الأطباء قد يقصرون أنفسهم على دراسة الأجسام السليمة وحدها، ويقتصر الاقتصاديون على مستوى معيشة الميسورين). ومن ثمّ، هل نحن على ثقة أننا نعرف تلك القصص «الأخرى»، «العرفية» أو «التقليدية»، من قصص الأشباح؟ هل درّست هذه الأعراف حقاً، ألم تقتصر بالأحرى على إثارة أمرها بتسرّع وعجلة بقصد واحد هو إضفاء مزيد من البريق والرونق على «محطّتها»؟ وإذا ما أراد المرء أن يحتفظ بشائبة العرف-الابتكار ويعطي الحد الثاني

فيها ورنه التاريخي والشكلي الذي يستحقه، فإن من المهم إلى أبعد الحدود أن يدرك أن الحد الأول في هذا الزوج لم يحد بالنسبة للنقد الأدبي إلى الآن «موضوع معرفة» بالمعنى الحقيقي للعبارة ففكرة «الأدب العادي» -لكي نعيد سبك تعبير آخر من تعبيرات الحويلات - لا مكان لها في النقد، والنتيجة هي أن معرفتنا، الآن، بالتاريخ الأدبي شديدة الشبه بخرائط أفريقيا قبل قرن ونصف القرن: حيث المناطق الساحلية معروفة ومألوفة أما باقي القارة بأكمله فعبارة عن مجاهل لا علم لتلك الخرائط بها. وإذ تبهرنا مصبات الأنهار الأسطورية العظيمة، فإننا حين يتعلّق الأمر بتحديد المنبع نظلّ نتق على الغالب بفرضيات غريبة أو حتى بأساطير.

وإذ يواجه المرء بقارة مجهولة، فمن الطبيعي ألا يعلم مسبقاً إن كانت جذيرة بالاستكشاف. وما يعني قوله يقتصر على أنني في كل مرة درّست الأجناس «الدينا» و«الأدب الجماهيري» (على الرغم من قيامي بذلك على نحو لم أعد أجده مرضياً: حيث كنت أبحث عن قوانين استعمالها في عمل واحد أحسبه مثلاً ومودجاً - دراكولا، أولاد شارع بول، سلسلة شارلوك هولمز - وليس في مجموعة من النتاجات «الوسط» أوسع وأكثر دلالة) كنت أُنهي دوماً إلى إيجاد معانٍ لم نكن «متوقعة» أو «عادية» بأي حال من الأحوال. وغالباً ما كنت، في حقيقة الأمر، مختلفة عما يفترضه المرء للوهلة الأولى أو حتى مناقضة له.

فالأدب الجماهيري ليس تلك الفسحة غير المتميزة والخالية من المعنى كما لا يزال يعتقد معظم النقاد. وهو ينطوي على كثير من المفاجآت، ليس بسبب المعاني الكامنة فيه وحسب بل أيضاً بسبب الضوء الذي يلقيه على أعمال من نوع آخر. فبلاغة القصة البوليسية تمكنا من أن نفهم بصورة أفضل تلك الإشكالية الشكلية والثقافية التي يعتمد عليها ما قدّمه جوزيف كونراد من حلول سردية (معاكسة لحلول القصة البوليسية). وبقراءة بودلير في ضوء برام ستوكر^(١)، يجد المرء أن وظيفة الإرذاف الخلفي (اجتماع لفظتين متناقضتين) تتخذ تضمّنات أو معاني إضافية غير متوقعة. ومما يوسف له أنني لم أطوّر على نحو وافٍ هذا الوجه من أوجه المسألة في دراسات تتناول

(١) مؤلف دراكولا.

الأدب الجماهيري كنت قد أنجزتها. فمنذ بضع سنوات خلسته كانت كتابة المرء عن دراكولا تكفي لاعتباره متبطلاً غريب الأطوار، وكان اهتمامي الأساسي منصباً على إثبات شرعية عملي: «كما ترون، فإن دراكولا أيضاً جزء من التاريخ الأدبي». أما التساؤل عما إذا كان يمكن للدراسة ستوكر أن تسهم في تغيير معالم الأدب «العظيم» فكان ضرباً من المضي أبعد من اللازم في واقع الحال. غير أنني مقتنع الآن أنه لا بد من المضي في هذا السيل، وأنه قد يتيح لنا أن نعيد بناء النظام الأدبي في الماضي بمزيد من الدقة النظرية والصحة التاريخية.

تاريخ أدبي «أبطأ» وأكثر «تقطعاً». لكن النقد يتكس في الوقت الراهن إلى معايير كثيرة جداً ومتنوعة جداً في تقطيعه متبصل التاريخ: حياة الكاتب الفرد، مفاهيم «الأسلوب - المرحلة» مثل نزعة التألق والتكلف أو النزعة الطبيعية، الانقطاعات الحاصلة في مجالات أخرى من التاريخ، العودة الصريحة أو الضمنية إلى «روح عصر» شاملة ما، فضلاً عن مفهوم الحس ذاته بالطبع والنتيجة الهائية في معظم الحالات شبكة واسعة ولزجة تفقد فيها الحروفات التاريخية كل وضوح. أما إذا أمكننا أن نحكم مفهوم الجنس الأدبي ذلك الإحكام الوثيق والمهني، فقد يسهم في شد حواف البحث التاريخي، ذلك أن تاريخاً يعاد رسمه تبعاً لمبادئ شكلية صارمة لا بد أن يكون أيضاً تاريخاً أشد صلابة، وأشد تقطعاً ليس على المستوى الترمي وحسب (كما هو الحال في الأصل جزئياً)، بل على المستوى التزامني أيضاً وربما قبل أي شيء آخر: ففي كل عصر، تتواجد معاً أشكال رمزية مختلفة بل ومتصارعة فيما بينها، كل منها قد وهب انتشاراً ودواماً تاريخياً مختلفاً. وعلى تاريخ الأدب أن يستهدف تمثيل موضوعه كنوع من الحقل المغناطيسي الذي لا يكون توازنه أو اختلال توازنه سوى محصلة للقوى الفردية الفاعلة في داخله.

بل يمكن للملامح المميزة التي تسم «مراحل» فنية أو أدبية أن تبرز بعد إعادة التفحص هذه وقد اعترأها تعديل عميق، غير أن ذلك يتطلب طرح أسئلة لا يسعني التصدي لها في هذا المقام⁽¹⁾. وينبغي أن نلاحظ أن المرء إذا ما أراد أن يصل إلى

(1) على المرء في الأساس أن يتساءل ما العلاقة بين التصنيفات القائمة على «الأجناس الأدبية» والتصنيفات التي تشير إلى مفاهيم «الأسلوب - المرحلة». كما يحتاج لأن يحدد ما إذا كانت

ضرب من إعادة الترتيب التاريخي يتمتع بأي قدر من الأهمية والسريان، لا بدّ له من إحكام مفهوم «الجنس» ذلك الإحكام الأوثق بكثير مما نراه الآن. فهو يخلط في الوقت الراهن بين إحالات عشوائية بهذا القدر أو ذاك إلى المضمون (القصة البوليسية، الرواية البيكاسية)، والأثار أو المفاعيل (الرعب، الفكاهة)، وعدد من السمات الشكلية (قصص ذات نهايات سعيدة، روايات فوناقية). ومثل هذا التوبيخ المهلهل لا يمكن أن يسهم كثيراً في تبسيط حقل البحث أو تحديده. ولعلّ الحلّ يكمن في التركيز على سمات بلاغية كبرى معينة تُعدّ سمات غالبية تُعيد على أساسها تنظيم منظومة الأجناس المختلفة. وثمة في ذهني مثال محدّد، يبدو لي على أنه المحاولة الأجدح في إيجاد تاريخ بلاغي: ألا وهو مقالة إرفين بانوفسكي «المنظور بوصفه شكلاً رمزياً».

حين يقرأ المرء هذه الدراسة يدرك أولاً وقبل كلّ شيء «قوة» إسهام الفرضيات التاريخية في البحث البلاغي (البحث «الإيقوني» في حالة بانوفسكي)، ليس من خلال تحسينه وحسب بل أيضاً من خلال تزويده بالفرضيات البنيوية الأولية. وبعبارة أخرى، فإنّ المرء يدرك بقراءة هذه الدراسة، وحدة البحث التاريخي والبلاغي. غير أنه يلتقط أيضاً ذلك التمايز بينهما. فتلدّ الفرضيات الأولية لا تُنثبِت في واقع الأمر إلا بعد مسيرة طويلة وشاقّة عبر مناطق متخصصة أرفع التحصّن. حيث يجري التحليل (ويعرّض نفسه للتحصّن) على أساس مادّ لم يحدّ بالإمكان استنتاجها من المعارف التاريخية خارج الفنية. وهذه هي الطريقة «المتعرجة» بالضرورة التي يسهم من خلالها النقد في المعرفة التاريخية الشاملة، وسوف أعود إلى ذلك بعد قليل. أما الآن فدعونا نتناول وجهاً آخر من أوجه مقالة بانوفسكي عن «المنظور» قد يتبيّن لنا أنّه أساسي في تجديد المنهجية التاريخية. فمن المعروف أنّ بانوفسكي يعتقد أنّ المنظور في فنّ التصوير أو الرسم يبرر بالعلاقة مع مفهوم جديد للمكان ووظيفة «التنظيم» التي تقوم بها الذات الإنسانية ضمنه. وقد نشأ هذا المفهوم في الفيزياء التجريبية وأُخذ صيغته النسبية الحاسمة في الفلسفة الكانطية. وبذلك يكتسي الإجراء الفني دلالة الأكمل ليس

تعبيرات مثل «الرواية الطبيعية» أو «السونيّة الكلاسيكية الجديدة» هجائن مفاهيمية ينبغي التخلّص منها أم لوات تأويلية صحيحة وسريّة، وإذا ما كانت كذلك، ما الوزن المهيّ لكلّ من الصفة والاسم الذي يحصل هذه الصفة؟ وفلم جراً.

في ضوء ظواهر فنية أخرى بل في ضوء نتائج الفكر العلمي والفلسفي. بل إن «شكله» يفهم ويبدى عن وظيفته الثقافية الخاصة بالعلاقة مع تلك النتائج العلمية والفلسفية. غير أن تاريخاً للأشكال البلاغية يبلغ نهايته المنطقية يرجع، في هذه الحالة، أن يُفْضَى إلى تقطيع أوصال الحقل الجمالي. ومثل هذا التقطيع للأوصال سيكشف عن اتخاذ الشكل التاريخاني المتمثل في وضع الخصوصيات التقنية للأعمال خارج فوسين لربطها بـ «روح العصر» الشامل وبالأحرى إن القدر سوف يستمد من مادية شكل هذه الأعمال على وجه الدقة تلك الحاجة النظرية إلى «فككفكة» تواريخ الفن والأدب، وإعادة كتابتها كمكوّن وحسب من مكوّنات تاريخ للقيم، وبني الفكر التي تُنظّم عبرها هذه القيم، والمؤسسات المصمّمة لتعزيزها⁽¹⁾.

واليكم هذا المثال الذي يساعد في إيضاح ما أعنيه: السونيتة الإليزابيثية والرواية المسلسلة المسلية (feuilleton - roman) كتأهما تنبأ إلى مجال الأدب، و«لذلك» يُعنى بكتبيهما ذلك الفرع المعرفي ذاته المُسمّى بالنقد الأدبي. غير أن الأشياء تنتمي إلى الحقل ذاته ويدرسها الفرع المعرفي ذاته إذا ما كانت حصانصها مشتركة إلى حد بعيد. ولا شك أن السونيتة والرواية المسلسلة المسلية تنقسمان ذلك النفي المزدوج الذي وسم به كاتب المجال الجمالي: فهما لا تتمتعان بطابع معرفي، وليست لهما غايات عملية مباشرة لكن ذلك هو كل شيء. فلا شيء آخر مشتركاً بينهما. وكل من يدرس السونيتة أو الرواية المسلسلة المسلية يعلم جيداً أن وظيفتهما الجمالية المشتركة لا تقدّم سوى القليل، إذا ما قُطعت أي شيء مما يساعد في تأويلهما. ودراسة

(1) كان ريموند وليامز -في كتابه الماركسية والأدب وفي المقلبات التي يضمها كتاب سياسات وأدب - قد قدّم فرضية يشبه جانبها النقدي هذا pars destruens ما نقله هنا. غير أن هدف وليامز الأساسي، إذا ما كتبت قد فهمت مقاصده جيداً، هو تحطيم الحواجز بين الاتصال «الإبداعي» (الذي سُمّي «الأدب» في القرنين الأخيرين) والاتصال «غير الإبداعي» أو الذي لا يُعتبر إبداعياً. فمع أنه لا ينكر إمكانية التوصل إلى تقسيم نظري جديد في مرحلة لاحقة، إلا أنه يبدو أكثر اهتماماً بكثير برخص الحواجز القديمة وإقامة مُتصل من التصوص يندرج تحت مفهوم «الثقافة» العام. وإذا ما كان الحال كذلك، فإن المشروع الذي رسمنا خطوطه العامة هنا يمكن النظر إليه على أنه «طور ثان» ممكن من برنلمج وليامز: الطور الذي تتم فيه إعادة إنشاء الحواجز. ولكن هذه المرة دون أي اهتمام بالمفاهيم التراثية السابقة.

السونية لا تفيد أيما إفادة من المقولات النقدية التي تصلح للرواية المسلسلة المسلية. بل تعتمد بدلاً من ذلك على أعراف «قريبة» للسونية، دون أن يكون على هذه الأعراف بالضرورة أن تنتمي إلى المجال الأدبي: أشكال معينة من الصلوات مثلاً، أو أوجه معينة من عادات إطلاق التغير، أو نظرية «الانسجام العالمي». وبالعكس، فإن على المرء، في حالة الرواية المسلسلة المسلية، أن يدرس الصحافة منذ أوائل القرن التاسع عشر وحتى أواسطه، والميلودراما بعد الثورة، وأعراف ضرب معين من التاريخ «الشعبي». وفي كلتا الحالتين سيسير العمل بصورة أفضل كلما زاد تدبر الشخص الذي يقوم به - دون أن يعلم ذلك، وربما دون أن يريد - أمر «سيان» الأعراف التقليدية لتاريخ «الأدب» (الذي يقتضي أفقه النظري اكتمال الرواج غير الطبيعي بين السونية والرواية المسلسلة المسلية، على هذا النحو أو ذاك) و«الاكتفاء» بتقديم مساهمة في تاريخ المجتمع، من خلال دراسة شكل أو مجموعة من الأشكال المتعاقبة.

وعلاوة على ذلك، ثمة واقعة لافتة بتماماً لم نَمُحَ ما يكفي من الاعتبار: ألا وهي عدم الاهتمام العنيد الذي لا سبَّك المؤرخون «الحقيقيون» يبدونه تجاه التاريخ الأدبي (والفني، بصورة أعم) حتى «التاريخ الشامل» الذي وضعه مدرسة الحوليات كان قد توقف عند حدود هذا الحقل من حقول الدراسة، دون أن يتمكن من الانكباب عليه أو الاهتمام به على ذلك النحو الهام والآب إذا ما استعينا إمكانية أن يكون المؤرخون يكرهون نقاد الأدب لأسباب خاصة لا يصح ذكرها، وكذلك إمكانية أن يكون هؤلاء الأخيرون أكثر حمقاً وأقل كفاءة من غيرهم من المؤرخين إلى تلك الدرجة التي تشير السخط والامتناء، فإن هذا الحال لا يمكن أن يفسر من غير إشارة إلى أن مؤرخي الأدب لا يسمعون أن يكونوا مؤرخين «حقيقيين» نظراً لعنايتهم بموضوع تخيلي. وهم يدعون هذا الموضوع باسم «التاريخ الأدبي» لكنه مكثف بخليط من التناقضات الداخلية، والمدارات البطلموسية، والتفسيرات الخاصة وغرابة الأطوار الصريحة (كان ينتمي غيبين^(*) إلى الأدب الإنجليزي دون كوتان دويل) بحيث يغلو هذا الفرع المعرفي غير قابل للاستخدام الثمة من قبل أي بحث تاريخي يتميز ولو باليسير من الانضباط الذاتي العلمي.

(*) إدوارد غيبين (1737 - 1794) هو مؤلف للكتاب الشهير تاريخ اصمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها، أما السير آرثر كونان دويل (1859 - 1930) فهو مبتدع شخصية شارلوك هولمز.

لعلّه ينبغي، إنّه لتاريخ الأدب قادر على أن يعيد كتابة ذاته كوسيلولوجيا للأشكال الرمزية، وكأريخ للأعراف الثقافية، أن يجد في النهاية دوراً وكرامة في سياق تاريخ شامل للمجتمع. وكما هو الحال دوماً، فإنّ ذلك كفيل بأن يحلّ بعض المشكلات ويخلق سواها، بدءاً بتلك التي تطرحها عبارات مثل «تاريخ شامل» أو «تاريخ اجتماعي»: وهي مفاهيم أوسع من أن تنتظم جزءاً محدداً من البحث ومن المستحيل أن شكر أن المجتمع البشري هو كل متعدد، معقد مفرط التحديد؛ لكن الصعوبة النظرية تكمن على نحو واضح في محاولتنا أن نقيم تراثاً للعوامل التاريخية المختلفة. وحلّ هذه المشكلة هو، بدوره، حلّ تاريخي، وتجريبي بالمعنى الواسع. ففي مجتمع زراعي أساساً، لا بد أن يكون للتعيرات المناخية أهمية أكبر مما تحظى به في مجتمع صناعي أساساً. وإذا ما كانت غالبية السكان أميّة، فسوف تترجّح الثقافة المكتوبة بين أداء دور يمكن إعماله تماماً واستلاك وطيفة طاغية وصادمة (كما أوضحت طباعة الكتاب المقدس). أمّا إذا ما كان المجتمع، من جهة أخرى، فادّرين على القراءة، فمن غير المحتمل أن يكون للثقافة المكتوبة مثل هذه الآثار بعيدة المدى، لكنها سوف تغدو بالمقابل ذلك الملازم المستظم والمحميم لكل نشاط يومي.

وكما تتعبّر المراحل التاريخية، فمن الطبيعي أن يتعبّر أيضاً وزن المؤسسات المختلفة ووظيفتها، وموقعها في السية الاجتماعية. ولذلك، حين يبدأ مؤرّخ الأشكال الأدبية بالبحث عن تلك الظواهر خارج الأدبية التي نسب عده (سواء كان يعلم ذلك أم لا) في توجيه بحثه والسيطرة عليه، فإنّ القاعدة الوحيدة التي يمكنه أن يلزم نفسه بها هي أن يقوم كلّ حالة عن كتب. ويمكن لبعض الأمثلة أن تساعد هنا في توضيح ما أعنيه، وأمل أن تبين أنّ معيار «كلّ حالة» لا يقصّد به أن يشجّع على العشوائية، بل أن يخضعها لذلك النوع الوحيد من الصط الممكّن في هذا السياق.

دعونا نأخذ معرفة نسي الدولة والفكر السياسي - القانوني. فذلك مفيد كثيراً - و«وثيق الصلة» نظرياً - في تحليل الشكل التراجيدي في عصر الحكم المطلق، لكنه أقلّ فائدة وصلة بكثير في دراسة الشكل الكوميني في المرحلة ذاتها. ومع أنّه يبقى ذا أهمية في القرن الثامن عشر في تحليل شكل الرواية «الهجائي»، إلا أنه يكاد أن يكون منبثاً الصلة تماماً بتحليل الرواية «الواقعية». كما يمكن للدراسة المحظورات الجنسية وبعض الرموز الحلمية المستعملة منها أن تقدّم اقتراحات كثيرة بشأن أدب الرعب؛ في حين لا

تقدم أي شيء عملياً بشأن القصة البوليسية في العقد ذاته. وبالمقابل، فإن الارتكاسات الانفعالية إزاء الثورة الصناعية الثانية ذات صلة وثيقة بتحليل قصص الخيال العلمي، في حين أن صلتها بتحليل القصص البوليسية هي أقل من ذلك، وتغيب هذه الصلة تماماً فيما يتعلق بأدب الرعب.

وبدلاً من أن نكثر من الأمثلة، من المفيد أن نشير إلى أن «وثاقة صلة» عامل أو حدث تاريخي بالتحليل الأدبي لا تنطوي محدّاتها على أي حكم بشأن أهمية هذا العامل أو هذا الحدث في آلية التاريخ العامة. فالحرب العالمية الثانية -إنما ما صرّنا مثلاً صارخاً - لا تبدو معيدة كثيراً في التحقيق أو التأويل الأدبيين: ومن الواضح أن ذلك لا يجعلها حدثاً ثانوياً أو من دون قدرة تفسيرية هائلة في محالات أخرى. وتتسم مؤسسات التاريخ المختلفة بإيقاعات تطور متفاوتة، ومهمة النقد الرئيسية في هذا الصدد هي أن يرسم خطوطاً تطور مجال تحليله الخاص، حتى ولو قاده ذلك لأن يبتعد عن ضروب التمرحل الفاعلة في غير مكان أو بإقصاها. فعلى الرغم من أن إعادة بناء خارطة تاريخية موحدة تمثل مشكلةً لاحقة، وهجرية في العادة، إلا أن من غير الممكن أن يجري التصدي لها بسجّاح من دون امتلاك معرفةٍ مبرّرة فيما يتعلق بالمعايير الخاصة بكلّ مجال محدد.

وثمة نقطة تفصيلية أخرى، وإن كان مدى سجالنا يجعلها رائدة وغير ضرورية: فالظاهرة خارج الأدبية لا تريد أهميتها أو نقص مطلقاً بوصفها موضوعاً أو «مضموناً» ممكناً لنصّ ما، بل تبعاً لتأثيرها على أنظمة التقويم ومن ثم على الاستراتيجيات البلاغية. فظاهرة العلم المسطّ ليست «جزءاً» من القصص البوليسية؛ لأنّ التحريّ أو المفتش يعمل «على نحو علمي» (وهو الأمر الصحيح بما يكفي لكنه ليس مهماً). وبالأحرى إن بمقصورنا القول (على الرغم من المخاطرة الكبيرة) إن «العلم» يدخل قصص الجريمة عن طريق آلية سيميائية محدّدة (فكّ مغاليق الألغاز) ووظيفة سردية محفوظة له وحده (الحلّ النهائي للعقدة). وإذا ما مضينا أبعد في تحليل هذين الخيارين البلاغيين (وزدنا في مخاطرتنا أن نكون على مزيد من الخطأ) يمكن لنا القول إن فكّ مغاليق الألغاز يفترض مسبقاً أن «العلم» متطابق مع إيديولوجيا عضوية قائمة على تصوّر من تصوّرات «الحسن المشترك» أو «الفهم الشائع» مفاده أنّ الفروقات في المكانة لا يمكن أن تحوّل أو تبدّل؛ وأنّ نهاية الرواية البوليسية ترسم صورةً لزمن

يؤدي فيه «العلم» دور الجالب العنيف للاستقرار، بدلاً من أن يكون نشاطاً يحث على صَرْبٍ من «التقدم» الأمر الذي يضمن ثبات نظام اجتماعي معين، أو يختزل تغيراته إلى حلّها الأدنى على الأقل.

ومع هذه الملاحظات، فإن قضية التأريخ بمعناه الدقيق تعدو مختلطة على نحو حتمي بمسألة صحة التأويلات النقدية، أو ربما الأفضل «قابليتها للاختيار». وعلينا أن نسأل الآن، ولو باختصار، عن سبل تفاعل التأويل والتأريخ، وعن مجالات الصحة الخاصة بكل منهما.

3- من أجل نقد «قابل للدحض وإثبات الزيف»

يتبغي لمعايير اختبار التأويلات الأدبية أن تكون، من حيث المبدأ، المعايير ذاتها المستخدمة في أي فرع علمي آخر. وعلى المرء بمسألة أخرى أن يطالب بتأويل يكون متسقاً، وأحادي المعنى، وكاملاً وأن يتوقف الاختبار على مقارنة التأويل بالمعطيات - القائمة في النص أو النصوص المشكّلة لموضوعه - التي تبدو متناقضة أو يتعذر تفسيرها في ضوء الفرضية ذاتها ويمكن القول إن ما من شيء حديد هادٍ وليس هذا بالفعل سوى صياغة أولية لمبدأ إثبات الزيف الذي تستلزمه جميع العلوم التحريية، بما في ذلك العلوم الاجتماعية - التاريخية، مع بعض المشكلات الإصاوية، ما عدا النقد الأدبي في القرن العشرين، ذلك النقد الذي قام إطاره المهني طويلاً على مصاهيم مثل «تعدد المعاني»، و«الالتباس»، و«الافتتاح»، و«الاختلاف»، تلخ جميعاً على ما للنص الأدبي من طابع دلالي ينأى به عن أحادية المعنى. وحين يكون نص أدبي بعيداً، بالتعريف، عن أحادية المعنى بل متناقضاً مع ذاته، سوف يكون من المستحيل تماماً على أي عنصر من عناصره أن يثبت زيف تأويل ما. ونظراً لخصائص النص الأدبي الدلالية، فإنه يستلزم منذ البداية بأن الفرضيات التأويلية سوف تنقض وأن هذا الحال يعتبر مقبولاً بوصفه حالاً لا مفر منه. غير أنه حين لا يكون للنص أي قدرة على إثبات الزيف، فإن أي تأويل يغنو مشروعاً أو الأدق، إن أياً من التأويلات لا يمكن قط ألا يكون مشروعاً. وبذلك يفقد التنافس بين الفرضيات المختلفة، وحمية الدحض، وشغف المناقشة - أي جميع المثل التي تبت الحياة في أي مشروع علمي - كل أساس، وتظهر زائدة عن الحاجة ولا يكاد يمكن تصوّرهما. كما تنزع التأويلات لأن تغلو «غير قابلة للمقايضة» بعضها مع بعضها الآخر، وتبدو خالية من أي مشكلات مشتركة. أما القول بأن أحدها متفوق على سواه فيكاد يهبط إلى مستوى

الحكم القائم على الذاتية، والذي يُشعر بأنّ أساسه التجريبي ضُرب من الحذلقة المفرطة وغير اللائقة.

لعلّي قد بالغت، ولكن ليس كثيراً. فما دام النقد يواصل دوراته حول مفاهيم مثل «الانتماء» وأضرابه، فسوف يظلّ يُلغ على الدوام، وعلى نحوٍ لا مردّ له، باتجاه مصاعفة، وليس اختزاله، تلك العقبات التي تواجه كلّ علم اجتماعي حين يحاول أن يقيم لنفسه أساساً قابلاً للاختيار بل إنّ المرء يشعر بميل لأن يضيف بأنّ ذلك كلّ من أجل لا شيء! من أجل هكويه^(*) فالمسألة ليست ما إذا كان استخدام اللغة الأدبي متعدد المعاني على نحوٍ خاص أم لا. فهو كذلك بالطبع لكن ذلك لا يحول البتّة دون القيام بتحليلات أحادية المعنى وربما كاملة، وقابلة للدحض تالياً. وما يعنيه هذا لا يتعدى أنّ على هذه التحليلات أن تقارب النصّ ليس كما لو كان قوة موجّهة لا تشير سوى باتجاه واحد، بل كما لو أنّه منبع ضوئي يشع باتجاهات متعددة، أو حقول قوى هي توازن مستقرّ نسبياً. وهذه موضوعات تفوق في تعقدها السهم البسيط، لكن تحليلها التحريبي والقابل للاختبار أمرٌ ممكن تماماً، شريطة أن يستهدف المرء تحليلها ووصفها كسّى وسلك تكفّ معاملة الإضافة، أو الإنقاص، أو التحويل الذي يجري على معنى كلّ عصر من عاصر هذه البنى كما لو أنّها عمليات «مشروعة على الدوام» (ما هو الحد في هذه الأمام)، مطبوعاً للصلاص المنطقية الواحية التي تفسها البنى الأدبية (والتي تمثل لهذا السبب الأرض الموعودة لكلّ تفكير تفكيكي). فالأحرى ألاّ يعامل ذلك كفعل مشروع إلّا حين يسهم في تحسين المعرفة الكلية بالنصّ، وبذلك يسهم في تعزيز هذه الصلاص، وتلك «المحطورات» التي تُفرض، ككلّ منظم، على المؤلّف.

(*) هكويه هي زوجة بريام، ملك طروادة، ولم مكتور، بطل طروادة الذي يصرعه أخيل. وفي المشهد الثاني من الفصل الثاني في هاملت لشكسبير، يقول هاملت عن أحد الممثلين: «أيّ نذل أنا، أيّ عبيد قروي! أليس من العار عليّ أن هذا الممثل، في رولية من الخيال، في حلم من الألف، يُكره روحه على تلبس ومنه، ويتكلم، ويشحب منه المحبّ بأجمله؟! الدموع في عينيه، والهباج في قميصه،/ وصوته يتكرّر ويتهدج، وكل وظيفة في جسمه/ تتلبس ذلك الوهم... وذلك كلّ من أجل لا شيء! من أجل هكويه! وما لهكويه عند، أو له عند هكويه،/ هيكوي هكذا من أجلها! وما الذي ترى كان فعله/ لو أن لديه من دافع وحافز إلى الألف للممثل ما لديّ أنا؟»

وحين يتخلّى نقد هذه الأيام عن صيحة المعركة: «يمكن تأويل هذا العنصر بهذه الطريقة»، ويستبدل بها قولاً عادياً: «لعل التأويل مستحيل بسبب كذا وكذا»، فإن ذلك سوف يكون خطوة هائلة إلى الأمام على طريق المثانة المنهجية. ولا يعني ذلك البتة أن تتخلّى عن التأويلات غير المتوقعة أو الجريئة: فقيمة نظرية ما، كما لاحظ كارل بوبر، تتناسب طردياً مع بُعد احتمالها. وهو يعني وحسب إخضاع بُعد الاحتمال هذا لعمليات تفحص صارمة، لأن ما هو غريب وغير مألوف ليس صحيحاً على الدوام أيضاً. لتخطي قدر ما تشاء شرط أن تبقى على إيمانك أكثر (Pecca Fortiter, sed crede Fortius): إنها لطريقة حسنة في إيجاز روح البحث العلمي.

إنه لمن الممكن والضروري على حد سواء أن تكون التأويلات الأدبية قابلة لإثبات الزيف، وثمة حاجة لأن نضيف أنّ المجال الأساسي الذي ينبغي أن تختبر فيه هذه التأويلات هو تحليلها للأليات البلاغية. وسبب ذلك بسيط: فحين يريد المرء أن يشرح بتأريخ للأشكال اللاعبة، لا يمكن قياس صحة فرضية ما إلا بمقارنتها مع تأويلات أخرى للشكل الواحد ذاته. يبدو هذا واضحاً، لكن السؤال قد يطرأ عند هذا الحد عما جرى لوحدة التحليل البلاغي والتحليل الاجتماعي - التاريخي التي اتخذت منها نقطة انطلاقاً؟ ولو عدنا إلى تأويل القصص البوليسية الذي قدمناه آنفاً: فقد يعترض مؤرخ للعقليات، أو للعلم، بأن صورة العلم الأوسع انتشاراً هي أيام كونان دويل لم تكن مطلقاً تلك الصورة التي «استنتجناها» من البنية البلاغية لسلسلة شارلوك هولمز. فهل يمكن ألا يكون لاعتراض من هذا النوع أي قيمة في إثبات الزيف؟

أجل، لأن الاعتراض يشتمل في أن معاً على نسبة من الصواب (الذي يشكل، كما سرى، إثباتاً للزيف من نوع خاص) ونسبة من الخطأ. ولكي نبدأ بهذه النسبة الأخيرة، دعونا نفترض أنّ باحثاً في السكان يكشف أنّ معدل الولادات، في مكان معين ومرحلة معينة، يتخذ صورة تتناقض مع ما يتوقعه المرء للعلاقة بين الزيادة السكانية، وعلاقات الإنتاج، وظروف المناخ، والعادات الصحية، والمعتقدات الدينية في ذلك المكان ذاته وتلك المرحلة ذاتها. فهل يمكن لاختصاصي في مجالات التاريخ الأخرى هذه أن يعتقد أنّ إحصاءات الباحث السكاني خاطئة لأنها لا تتوافق مع نتائج بحثه الخاص (الذي - دعونا نفترض - أنه قد أثبت تماماً وبات يغتر صائباً وليس محل نقاش)؟ من المؤكد ألا تكون: قد تكون لديه شكوكه، وقد يدعش، ويتوقع وجود حساب ما خاطئ، ويزعم أن لا وجود

لهذه الأرقام. لكنه لا يستطيع أن يرفض هذه الإحصاءات فعلياً إلا حين يحلّ محلّها ترتيب مختلف للمعطيات يُدخّل تحسينات عليها من منطلق المبادئ التي رَسَخها التاريخ السكّاني، وليس تاريخ ملكية الأرض أو الدين. وما من سبب يحول دون أن يُطبّق المبدأ ذاته في حقل البلاغة، فصورة بلاغية معينة سمها بدت عبثية أو سخيفة في ضوء مكتشفات تاريخية أخرى - لا يمكن نقضها بالمعنى الكامل للكلمة إلا بصورة بلاغية أفضل.

ثمة اعتباران يبرزان هنا، سوف أشير إليهما بكثير من الإيجاز. من الصحيح تماماً بالطبع أن نقول إنّ لغة علم السكان أحادية المعنى أكثر بكثير من لغة النقد الأدبي. ولكن ذلك ناجم إلى حد بعيد عن أنّ النقطة لأسباب سبق ذكرها، لطالما أخذ أمسه التجريبية الخاصة بخفّة، وبدلاً من أن يكافح لإقامة جماعة علمية لها أهدافها المشتركة وقواعدها الواضحة، فضّل ضمناً أن يضفي الشرعية على حال يكون فيه الجميع أحراراً في أن يفعلوا ما يحلو لهم. وليست الشبهة المعجبة - السخيفة في السوات القليلة الأخيرة سوى الحدث الأخير في تقليد قديم وشهير من استخدام المسؤولية الفكرية غير أنّ مثل هذه الأشياء يمكن مناقشتها في كلّ حين من حيث المبدأ. أما الاعتراض الثاني فيفتح على مجال مختلف قليلاً. فعين يمكن النقد من أن يقرّر لِمَ أنه أساساً قابلاً للاختبار على نحو معقول، لا بدّ أن يكتسب التحليل البلاغي عندئذ مكانة مختلفة بين العلوم الاجتماعية الأقوى. وحين يكون على ماقد أدبي أن يشارك في مؤتمر لمختلف الفروع العلمية حول الشمولية (التوناليارية) ويتكلم لساعة على آليات التمثيل المجازي (الآليغورية)، مثلاً، فسوف يبدو أدائه هذا غريباً ومسلماً. غير أنّ هذه هي المساهمة الوحيدة الصحيحة التي يمكن لمشاركنا المتخيل أن يسهم بها واعتقادي أنّ الوقت قد حان لوضع حدّ لذلك التمثيل الإيماني حيث يكون المؤرّخ الأدبي في واقع الأمر ذلك الشخص الذي يقدّم الأمور الشائعة التي يعرفها الجميع في سلسلة من الجمل المحكّمة والمُقنّعة. فالمؤرّخون يعرفون كيفية استخدام الحواسيب! ولا يجلدون صموة في تعلّم الفارق بين الاستعارة والكتابة، الأمر الذي يفترض بالطبع قدرة على تبيان أن الاختيار بين هلمين الشكلين البلاغيين يقتضي فروقاً ثقافية لها أهميتها.

ونأتي الآن إلى نسبة الصواب التي يشتمل عليها الاعتراض المشار إليه آنفاً. وإنني لأشعر هنا بشيء من القلق، إذ أعلم أنني اتهمت أكثر من مرّة بالخطأ الذي سأصفه الآن: لنفترض أنّه تمّ بلوغ مستوى مُرضٍ من التحليل البلاغي. وأنّ ما توصلنا إليه يشير دون

التباس إلى تراتب للقيم معين، بحيث يمكن للمرء أن يتجز ذلك الالتحام النهائي بين البلاغة والتاريخ الاجتماعي. ولنفترض أن المحاجة قد كانت إلى الآن خالية من العيوب والنواقص. إن هذا الحد على وجه الدقة هو الموضوع الذي يرتكب فيه المرء غلطته. فهنا يستسلم لإغراء التعميم الكاسح ويقع فيما يمكن أن ندعوه بـ«مغالطة روح العصر» (Zeitgeist): هل تشتمل بلاغة القصص البوليسي على موقف معين من العلم؟ فلنستنتج في الحال إننا أن المجتمع أيام كونان دويل، و«إنجلترا تسعينيات القرن التاسع عشر» و«الطور الأميريالي من الرأسمالية» سركل ما بهم المرء أن يستحضره - «يتفاسمون هذا الموقف» جميعاً. من الواضح أن لاعتراضات مؤرخ العقلية قيمة مثبتة للزيف فيما يتعلق بهذا المنعطف من المحاجة. غير أن هذه القيمة تتعلق بهذا المنعطف وحسب. فما يغنو اعتبارياً حين يُعمَّم قد لا يكون كذلك البتة إننا ما كان يهدف إلى مجال للصحة بالغ التحديد.

وهذا الادعاء التعميمي الشامل، الذي يتبع التأريخ الأدبي مثل طه، له سببه الخفي الذي يفيد أن نعرفه؛ إذ يشير بالمعاصرة إلى سبيل ممكن للحرّوح منه وهذا السبب اسمه جورج فيلهلم فريدريش هيغل فقليلة هي الأشياء التي أُنعت الدراسات الجمالية - وكانت مصيرية بالنسبة لمئاتها التجريبية - كما نُمتشها ذلك الرواج الذي عقده هيغل بين فلسفة التاريخ وعلم الجمال المثالي. ففي كتاب هيغل علم الجمال، نجد أن كل حقبة تاريخية ليس لها في الجوهر سوى مضمون مثالي واحد «تعبّر عنه، وتعطيه تجلياً محسوساً» عبر شكل فني واحد. ولو تأبنا الحجاج بالعكس، فإنه ما إن يحدد المرء شكلاً بلاغياً حتى يكون من الحتمي عملياً أن يشعر بأنه مخوّل بأن يربطه مباشرة بالفكرة - الوحيدة، المنعزلة، المتألقة - التي يفترض أن حقبة كاملة تتلخص فيها. وهذا حتمي، وخطائي، بصورة تكاد أن تكون دائمة، على الأقل. فعلى الرغم من مجي لحظات التلمج الفكري والشكلي الاستثنائي من حين لآخر، إلا أن القاعدة في التاريخ أن يحصل العكس، فما من نظام للقيم كان قادراً قط على تمثيل روح عصر ما دون أن تتحلله أنظمة منافسة. ولو كان الأمر خلاف ذلك لكانت محاججتنا الحالية، من أسطرها الأولى فصاعداً، عبثية تماماً، لأن البلاغة ما كانت لتوجد أصلاً. لنذكّر ما قاله كينيث بورك: هدف البلاغة - وهو تعزيز التمسك بقيم معينة - يفترض تقيضه مسبقاً، ألا وهو الانقسام. فجميع الأشكال البلاغية تطمح لأن تصير «روح العصر»، لكن تملعها فاته برينا أن هذا المصطلح يشير إلى طموح وليس إلى واقع، ولذلك ينبغي استخدامها كأداة مفاهيمية باللغة الإفاقة، ولكن ليس كواقعة.

وبالمقابل، يبدو أنَّ احترام الخصوصية التي يتَّسم بها كل شكل مفرد هو الذي يوفّر، على وجه التحديد، أفضل ضماناتٍ لتحديد وحصر الصلات الاجتماعية - التاريخية التي يسعى النقد لإقامتها. فكلما رادت قدرة المرء على تفريق شكل معين عن سواء من الأشكال «المنافسة»، زاد استبعاد الصلات الاجتماعية والإيديولوجية التي سيَجدها. ومن الواضح أنَّ في ذلك فوائد على صعيد الملموسية التاريخية وقابلية الاختبار التجريبية في آن معاً. وهذا ما يعيننا إلى الوصف الذي أشرنا إليه في المقطع السابق. إذا ما كان لتاريخ الأدب أن يتحول قط إلى تاريخ للأشكال البلاغية، لا بدّ لهذا الأخير بدوره أن يبدأ من إدراك أنَّ شكلاً ما يغدو أشدّ قابلية للإحاطة به وأكثر أهمية ولفناً للانتباه كلما زاد فهم المرء للصراع، أو الاختلاف على الأقل، الذي يربط هذا الشكل بالأشكال المحيطة به. ولا ينبغي لهذا أن يفهم - كما راح يحري بالفعل - على أنّه معيار تزمّني: أو على الأقل ليس فقط، وليس بصورة رئيسية. فإضافة إلى فهم تعاقب الأشكال المختلفة ومتبادلة العداء، على التاريخ الأدبي أن يرمي إلى تمرّج **تزامي** لم تعد «تلتخصه» الأشكال النموذجية الفردية، بل يقيم لكل مرحلة، عبر سوع من **متوازي الأضلاع** الخاص بالقوى البلاغية، والقوة المسيطرة بينها، واختلالات توارثها، وصراعاتها وانقساماتها.

ولعلّ العلاقات بين تاريخ الأشكال وتاريخ المجتمع أن تفقد عندئذ طابعها الغامض والعارض، وأنّ يظهر تعابير الإحالات خارج الأدبية ذاته، تلك الإحالات التي وسمت نشاط التأويل (بطريقة غير نظامية وغير قابلة للاختبار حتى الآن)، كسبيل من الضروري أتباعه. فالطبيعة المتباينة وغير المترابطة التي تميّز تلك الإحالات لا تنجم (بالضرورة) عن عدم استقرار المقولات التي يستخدمها النقد، بل عن بحثه عن الملموسية. وعلى النقد أن يعتمد على تلك الأوجه من الحياة الاجتماعية التي تمكّن المرء من تفسير ذلك الموضوع المادي المحدّد الذي هو النصّ قيد التحليل. وتعاير الصلات هو من طبيعة هذا العمل لأنّه من طبيعة الأدب ذاته. ولعلّ الأدب أن يكون الأشدّ التهاماً بين المؤسسات الاجتماعية، والأشدّ مرونةً في تلبية المطالب الاجتماعية المتباينة، والأشدّ طموحاً في عدم اعترافه بحدود لمجال تمثيله. ولا يسع المرء أن يطالب باحتفاء هذا التعاير، وإنما فقط بأن يعكس بأمانة ذلك التحدّد الفعلي في النصوص قيد التفتّح، من حيث وجهتها ووظيفتها (وليس ذلك بالمطلب البسيط).

4 - الأدب، «القبول»:

يقع هذا المشروع التاريخي في المستقبل بصورة تكاد أن تكون كاملة ومن يعلم إذا ما كان سَيُتَقَدُّ قط؟ من يعلم إذا ما كان مشروعاً معقولاً وليس مجرد يوطويا شخصية بسيطة (بل ويوطويا لم أبداً بعد بوضعها في حيز التطبيق)؟ مهما يكن الحال، فإنه لا طائل أن نستغرق كثيراً في التأمل في الأفضل بين ضروب النقد الممكنة. فدعونا نحاول بدلاً من ذلك إكمال حاجتنا بالعودة إلى عددٍ من خصائص ما ندعوه بـ «الأدب» والتي تبرر ذلك المشروع. فنحن بحاجة، بمباراة أخرى، إلى أن نعزل في «الموضوع الفعلي»، الأدب، تلك العناصر التي تشير إلى أنه يغدو موضوعاً للمعرفة تبعاً للمعايير التي رسمنا خطوطها العامة إلى الآن.

وبالعودة إلى النقاط التي أشرنا لها في القسم الأول، دعونا نقول إن وظيفة الأدب الجوهرية هي صمان الفصول أن يدع الأفراد إلى شعور «الإنجاح» في العالم الذي يصادف أنهم يعيشون فيه، وأن يصلحهم بطريقة سائغة وحنّة مع معايير الثقافية السائدة. هذه هي الفرضية الأساسية غير أن دعمها يقتضي بالضرورة أن نصممها على محك ظاهرة أدبية - كالتراجيديا - تدعو كما لو أنها تشير إلى العكس تماماً، ثم على محك عددٍ من ضروب التمهّل الهامة على نحو خاص بين الفكر الجمالي والفكر النقدي الحديثين.

حاولت أن أبين في واحدة من الدراسات أن التراجيديا الإبراهيمية والجيمنية قد أسهمت في تسويد صفحة الملكية المطلقة على نحو يفوق في جذريته أي ظاهرة ثقافية شهدت تلك المرحلة ذاتها، مهتلةً بذلك الطريق، بوسائل هدامة تماماً، أمام الثورة الإنجليزية في القرن السابع عشر. وبدلاً من ذلك، إنَّ ما قلته للتوّ عن الأدب بوصفه قبولاً ومصالحة كما لو أنه يُقَضُّ برمته وهو ينقض بالفعل، لأن تلك الفرضية قد طُرِحت بشكلٍ غير محدّد تاريخياً في حين ينبغي أن تُقَصَّر صحتها على المجتمع الرأسمالي الغربي. هذا المجتمع الذي انفصل عن عصر التراجيديا - عصر الحكم المطلق - عبر قَطْع تاريخي كان قد بدّل بصورة جذرية وجهين حاسمين من أوجه النشاط الأدبي، والنشاط الفني على نحوٍ أعمّ. أولاً، تنتمي التراجيديا إلى عالم لم يعترف بتحدٍ بحتمية الصراع الدائم بين المصالح أو القيم المتعارضة وغير القابلة للتهنئة أو التسكين، ولذلك لا تستشعر أي حاجة لأن تواجه مشكلة المصالحة فيما بينها. وثانياً - وسوف نرى أن هنالك صلة بين

أولاً وثانياً - لم يكن العصر الذي ازدهرت فيه التراجيديات يعترف بأي استقلال للنشاط الجمالي، بل كان يعتقد أنَّ على هذا النشاط أن يكون على الدوام وبصورة مباشرة جزءاً من أغراض أخلاقية أو معرفية.

هكذا تنتمي تراجيديات القرنين السادس عشر والسابع عشر إلى عالم كانت الإيديولوجيا المسيطرة فيه لا تزال بحاجة لأن تقلّعه على أنه عضوية، حيث يوجد بين الطبقات الاجتماعية المختلفة فارق وظيفي وليس صراع مصالح. عالم لا يزال ينظر إلى نفسه على أنه كلّ عضوي، لكنه كان يكفّ - بصورة صاخبة - عن كونه كذلك. وتنبع التراجيديات من هذا الظرف التاريخي الفريد الذي لا يتكرّر. ويقوم ببنائها التمهيدي دوماً على تبيان كيف أنَّ قيمتين ينبغي أن تكونا في علاقة سيطرة وخضوع تغدوان فجأة، وعلى نحو غامض (غموض إياغو، والساحرات في ماكبث والهوى في فيدرا)، مستقلتين وتبديان قنراً متساوياً من العنف. فتلك «السيادة التقليدية التي كانت للعقل، أو الأخلاق، على بقية الملكات البشرية تغدو مستحيلة لحاة وعلى نحو مُبرِّم لا يقبل العكس، وهذا ما يكشفه في دُهرٍ جميع أبطال شكسبير وراسين»

ولا يسعنا أن نفهم مثل هذا الوضع ما لم نكرّ قادري على التأني بأنفسنا عن افتراضات تفاهتنا المسبقة. ذلك أنَّ حاصيته «التراجيديات» لا تكس (كما هو الحال الآن بالنسبة لنا) في واقعة أنَّ القصة تفضي في النهاية إلى النصيحة بواحدة من القيمتين المتصارعتين، بحيث يلقي الحداد بظله القاتم على القيمة الباقية أيضاً. فهنا يحدث، بالطبع، لكن هذا الموضع، «النهاية» أو «الختام»، ليس المكان الذي تُظهر فيه التراجيديات ما هي عليه، فهي تُظهر ذلك في افتراضاتها المسبقة: في واقعة أنَّ من الممكن تخيل صراع لا يقبل المصالحة، والتعبير عنه. وهذا الخيار البلاغي التمهيدي - هذا الوضع الأساسي الذي لا يزجج كاتب التراجيديات نفسه قطّ في «إثارتته»، بل يكتفي بعرضه وتقديمه بأقصى ما يكون من الوضوح - ينتهك الوحدة العضوية إلى الأبد، أما الشعور به كشيء مؤلم ومبهم و«تراجيدي»، فينبج على وجه الدقة عن أنَّ العضوية لا يزال يُشعر بأنها الشكل الوحيد الممكن للفكر.

ويمكن لنا أن نقرب الصيغة المستخدمة أعلاه، ونقول إنَّ التراجيديات تقدّم عالماً يكفّ عن كونه عضوياً، لكنه لا يزال عاجزاً عن النظر إلى نفسه على غير هذا النحو. وهذه الروح المتناقضة في هذا الشكل الأدبي هي ما فيلبيل عقولنا، كما لاحظ غوته، ويثير فينا القلق، وتعدم اليقين. وهي لهذا السبب أداة لا تضاهى من أدوات النقد والمعارضة. لكنها

أداة لا تتكرر: فما إن اختفت الإيديولوجيا العضوية حتى اختفت أيضاً تلك الإمكانيّة الشكليّة لنقضها التراجيدي.

التراجيديا بوصفها «استثناء» لا يتكرر في تاريخ الأشكال الأدبية: هذا يكفي بحدّ ذاته تلك الأغراض التي وصفتها محاجبتنا نصب أعينها، لكن هنالك المزيد. فالأدب وعلم الجمال لم يولدا بعد التراجيديا وحسب بل «ضدّها» أيضاً. ضُربَ من التحول يجري ويمضي أبعد من نطاق علم الجمال ليمتد مباشرة عبر النظام الثقافي البرجوازي. ولأنّ هذا النظام يرى الصراع كواقعة متعيّنة من وقائع المجتمع، فإنّ هذا على وجه التحديد هو السبب في أنّه يلقي عن عاتقه مهمة تصويره بدوراء ورعب ليُظهر أنّ القيم والمصالح المتعارضة يمكن أن تصل دوماً، إنّ لم يكن إلى مصالحة أصيلة، فعلى الأقل إلى نوع من التعايش والتسوية. ويظهر هذا الدافع الماسّ للتراجيديا في ثقافتنا بأشدّ ما يكون الوضوح في ميدان علم الجمال. بل يظهر على أنّه الأساس الفعلي للمجال الجمالي ذاته، ومبرّر وجوده الخفي. وهذا ما أثبتته عملا كانا قد أسهما مع عدد قليل من الأعمال الأخرى في تشكيل الفكر الجمالي الحديث: نقد ملكة الحكم لكاسط وفي تربية الإنسان الجمالية شيلر.

من الواضح أنّه يستحيل عليّ أن أناقش هذين العمليين هنا بالتفصيل والاهتمام اللذين يستحقّانهما. غير أنّ وضع إشارات سريعة ستفيد على الأقلّ في التنبّه إلى مدى المركزية التي يحتلّها هذان العملاّن في السبيل الذي نتّبعه. فإذا ما بدأنا نقد ملكة الحكم، فإنّ أول نقطة نشدّد عليها هي أنّ كاسط قد كتب هذا الكتاب، كما يخبرنا عنوان الفقرة III من المدخل، «كأداة لوصليّ قسيميّ للعلاقة في كلّ واحد». فهذان القسمان اللذان سبق تحليلهما في النقد^(*)، لم يكونا بعبارة أخرى قادرين على إنتاج كلّ واحد منهما منسّقاً: تشتمل مفاهيم الطبيعة قليلاً على أساس كلّ معرفة نظرية وتستند كما رأينا، إلى سلطة تشريع الفهم. ويشتمل مفهوم الحرية قليلاً على أساس جميع المفاهيم العملية غير المشروطة حسيّاً، ويستند إلى سلطة تشريع العقل. فلنكلّ من الملكيتين... تشريعها الخاص بها من حيث المضمون، ولأنّه ما من تشريع آخر (قبليّاً) فوق هذين التشريعين، فإنّ ذلك يبرّر تقسيم الفلسفة إلى نظرية وعملية⁽¹⁾. وبذلك تكون المهمة التي تمّت محاولتها في النقد

(*) نقد العقل الخالص ونقد العقل العملي.

(1) كاسط، نقد ملكة الحكم، أكسفورد 1952، ص 14 — 15.

الثالث^(١)، قد أملت لها الرغبة في الاكتمال النظري. لكن غياب المنهاجية انتي تقصد إلى المداواة هو أيضاً علامة عدم انسجام فعليّ بين عالمي الذات ذاتها، أو سبيليّ كينونتها، المختلفين. وكما يقول تعليق حديث: «يقصد نقد ملكة الحكم إلى إزالة الجرح الذي يرل بصورة الإنسان بين تشريع العقل المحض (الذي يطوي على فكرة الضرورة) وتشريع العقل العمليّ (الذي يطوي على فكرة الحرية)، وإلى خلق حدّ أوسط (Mittelglied) بين التشريعين وهذا الحدّ الأوسط سوف يكون ملكة حكم (في اشتمالها على فكرة الغائية)^(٢)».

يتمثل غرض كانط في مداواة الجرح الساجم عن «تفشاع الوهم» الذي أحدثته العلوم الطبيعية، والذي ينسج منه الانفصال بين أحكام الواقع وأحكام القيمة ومع أنّ هذا الانفصال يصون استقلال البحث العلمي ويكون مرحّساً به إذاً ففي ذلك المجال - كتجديد محرّره، إلا أنّه يتردّد وينرجع كتشويه مؤلم في المجال حيث تنشأ القسم الأخلاقية ورؤى العالم. وكما يلاحظ كانط نفسه في الفقرة IX من المدحوي، فإنّ مفهوم «طبيعة»، الذي يفترض مسبقاً ملكة الحكم، يعني أن نسلم به لأنّ هذه هي الطريقة الوحيدة التي يمكن من خلالها لـ «الحرية» أن تغدو ملكة فاعلة ومؤثّرة، «استب» البهائية. محققة في الطبيعة وفي انسجام مع قوانينها». ويواصل كانط: «سأثير وفق قانون الحرية هو العاية البهائية التي ينبغي أن توجد (هي أو ظاهرته في العالم المحسوس)، وهذا يعترض مسبقاً وجود شرط إمكانية هذه العاية في الطبيعة (أي في طبيعة الذات ككائن من العالم المحسوس، أعني كإنسان). وهي إمكانية تعترضها ملكة الحكم قبلياً، ومن دون التفات إلى العملي. فهذه الملكة، بما لديها من مفهوم غائية الطبيعة، توفر لنا المفهوم الوسيط بين مفاهيم الطبيعة ومفهوم الحرية.^(٣)»

(٥) نقد ملكة الحكم.

(١) لوشواتو السوشي.

«Considerazioni sulla «prima Introduzione» alla Critica del Giudizio di Kant»

وهي عبارة عن تقديم لكاتب كانت، Prima Introduzione، بريس - روما 1969، ص 15.

التشديد لي

(2) كانت، ص 37 - 38.

ويتكشف بحث كانط عن كل "ضرورته" التاريخية حين يتعلّى المرء أنّه في حين لا يمكن تصوّر المجتمع الرأسمالي من دون التقدّم العلمي والتقني الممكّن في انفصال الفكر والأخلاق، فإنه لا يمكن تصوّره بالمثل من دون المحاولة الدائمة لإلغاء ذلك الانفصال ومنلوته، وهي محاولة تشهد عليها تلك الكثرة الاستثنائية، والعصية على التفسير الواضح، من النشاطات الجمالية التي تميّز الرأسمالية. فإضفاء الطابع الاجتماعي على الفرد في مجتمعنا لم يعد يمتلك الشرعية التي أسبغتها عليه روابط التقليد ذات مرة. وهو لا يبدو عادلاً ومصفاً إلا حين يلي - كما لاحظ هيجل في فلسفة الحق - «حقّ الأفراد في إشباعهم الخاص». وما من «إشباع» ممكن، لذلك الحيوان الرمزي، الإنسان، ما دام الوجود منقسماً بين محال تكون فيه القيم الثقافية كلّ شيء ومجال لا تمتلك فيه هذه القيم الثقافية أيّ شرعية بالمرّة. وكلما زاد تشريع الفكر، وتعددت أوجه الحياة الاجتماعية التي تبني مدعومة بـ«حيادية» رمزية صارمة - تلك «الطبيعة الثانية» الموضوعية، المغترية التي تلخصها على نحو نموذجي آليات القرن التاسع عشر الاقتصادية - كان على الجهد الجمالي أن يغلو أشدّ تطوراً كيما يقدم العالم على أنّه شيء «غائبي» على أنّه عالم - من أجل - الفرد.

من هنا تتبع المركزية الثقافية لمحاولة كانط إقامة «لحدّ الأوسط» القادر على إعادة وصل الطبيعة والعقل ومنه إلحاحه على «تفريغ الحياة ونسبيلها» الناجم عن تأمل الجميل، وتأمل «الانسجام» الذي تشهده اللذة الجمالية في الفرد وفي العلاقة بين الفرد والطبيعة على حدّ سواء. ومن هنا، أخيراً، كلّ صروب تأمل «الجميل في الطبيعة» - وهي مشكلة سوف نعتبرها النظرية الجمالية اللاحقة غير صحيحة لكن حضورها الكثيف والمركزي في نقد ملكة الحكم لا ينبع، في اعتقادي، من خصوصيات علم الجمال في القرن التاسع عشر وحدها بل أيضاً من إدراك كانط أنّ الافتراق بين العلوم الطبيعية والثقافة البلاغية - العملية ينبغي أن يجد توطئاً ضرورياً وغير يقيني في الوقت ذاته، «شبهاً» يكون على مفهوم «الجميل في الطبيعة»، والذي هو مفهوم محضوف بالمخاطر من نواحي كثيرة، أن يمثل طبيعته الأولى.

ومن المعروف أنّ رسائل في تربية الإنسان الجمالية قد اقتصرّت إلى حدّ بعيد على إعادة صياغة ما هو جوهرى في نقد ملكة الحكم وتبسيطه. وتكمن جودة عمل شيلر في استخلاصه من حجج كانط ما يمكن أن ندعوه «سياسات ثقافية» (ينبغي أن نضيف أنها لا تكون منسجمة تماماً وعلى الدوام مع مقاصد نقد ملكة الحكم). هكذا نجد في الرسالة التاسعة، أنّ الفن يُقدّم على نحو صريح بوصفه أداة للقبول لا تضاهي (الأمر الذي لم يجر

قطّ في نصرّ كاتط): لا تضاهي لأنها قادرة على الفعل دون أن تُلحظ، متملّصة من سيطرة مستخدمها الواعية، الأمر الذي يعود بنا إلى المشكلات التي طرحناها في مسهلّ هذه الدراسة: فولسوف تلقى جذية مادنك الخوف في قلوبهم [أي معاصريك]، غير أنّ لعبَ المظهر لديك سوف يبيّتهم للتسامح معها؛ لأنّ ذاتهم أنقى من قلوبهم، وهنا يتعيّن عليك أن تمسك بالأيق الجفول. عبثاً تهاحم مبادتهم، عبثاً تدين أفعالهم؛ لكن بمقدورك أن تُعَمِّلَ يدك المبدعة في ساعات فراغهم. أبعد عن ملذّاتهم النزوة والطيش والخشونة، وسوف تُبعد ذلك عن أفعالهم شيئاً فشيئاً، وفي النهاية عن ميولهم أيضاً. حاصرهم، اتّى التقيّتهم، بأشكال العبقريّة العظيمة والنبيلة، وطوّقهم برموز الكمال، إلى أن يتغلّب المظهر على الواقع، ويتنصر الفنّ على الطبيعة⁽¹⁾.

وفي أمكنة أخرى - وقبل كلّ شيء في القسم الأشهر من العمل، وهو الرسالة السادسة - يطور شيللر قيمة الفن لدى كاتط بوصفها النشاط الوحيد الذي يتيح لحياة الإنسان أن تستعيد اتساعها الضائع. «ذلك الطابع اللافتاري الذي كنت عليه المدن اليونانية، حيث كان كلّ فرد يتمتع بوجود مستقل مع احتماطه بالقدرة، متى دعت الحاجة، على أن ينمو ويتحول إلى كلّ عضوي، أحلى مكانه الآن لآلية بارعة كالية الساعة، ينشأ فيها نوع من الحياة الجمعية، عبر حَمَم وإصااق أجزاء لا حصر لها لكنها فائقة الحياة، فالدولة والكنيسة، والقوانين والأعراف، جميعها تمرقت الآن إرساً؛ وانصصلت المتعة عن العمل، والوسائل عن الغايات، والجهد عن المردود . هكذا تدمر شيئاً فشيئاً حياة الفرد الملموسة كيما يمكن لفكرة الكلّ المجردة أن تطيل أمد وجودها الباعث على الرثاء، وتبقى الدولة إلى الأبد عربية عن مواطنيها ما دامت لا تقيم مع مشاعرهم أيّ صلة في أيّ موضع.... صحيح أنّ أحادية الجانب في أعمال الفرد قدراته لا بدّ أن تؤدي به إلى الخطأ؛ لكنها تؤدي بالجنس البشري ككلّ إلى الحقيقة .. صحيح أنّ الأجسام الرياضية تتطور من خلال التمرينات البدنية؛ وأنّ الجمال لا يتطور إلا من خلال لعب الأطراف الحرّ والمسجّم. وبالمثل، فإنّ تفعيل وطائف العقل الفردية حليق حقاً بأن يوجد بشراً أفضلًا؛ غير أنّ تلطيفها جميعاً هو وحده الكفيل بإيجاد بشرٍ سعداء وكُمل⁽²⁾».

(1) فريدرش شيللر، في تربية الإنسان الجمالية (1793 - 1794) لكسفورد 1967، ص 61.

(2) المصدر السابق، ص 35، 37، 41، 43.

تساعد هذه المقاطع في إلقاء الضوء على غايات «الانسجام» لدى شيللر وحدوده. فالانفصام الذي يعاني منه كل فرد - حيث لا يترك كتاب التربية الجمالية أي مجال للشك في ذلك - هو عاقبة انفصام اجتماعي (بين الكنيسة والدولة، الطبيعة والعقل، «الهمج» و«البرارة»). لكن المصالحة التي يقيمها الفن، والانسجام الذي يمثلّه ويعزّزه، لا تقدّم على نحو جنتي مطلقاً كمزوج ينشئ أن يوفر للمجتمع ككل - أو كمشال يمكن من خلاله مداواة الانفصام - بل يقدّم وحسب على أنّه الطريقة الأفضل لمواجهة الانفصام والتعايش معه. ومعيّار الانسجام مقصور تماماً على مجال التشريع الرمزي، الذي يقيمه، في واقع الأمر، كمجال مستقل. وعلى الرغم من اعتبار أسباب الانفصام المادية غير إنسانية وخطرة، فإن انسجام شيللر لا يمكن أن يوجد وتكون له قيمة إلا إلى الحدّ الذي تواصل عنده هذه الأسباب وجودها أيضاً. فالهدف ليس إزالة التوترات المتضاربة بل خلق مجال قادر على تلطيفها، معيّنًا تنظيم إدراك الانفصام ذاته على ذلك النحو الذي يجعل من يتحملونه سعداء. وهذه «السعادة» هي جوهر «القول» الحديث. ولما كان التوصل إليها في الحياة اليومية يزداد صعوبة، فإنّ ثمة ضرورة لـ «شكل» يمكنه أن يضمن وجودها بطريقة ما.

وثمة نقطة أخيرة، سوف نتيج لـ الانتقال من شيللر إلى مكان آخر. فالجرح الذي استهدف كائنات مداواته سقده الثالث كان من الفكر والعقل، بين الطبيعة والحرية. كان، بعبارة أخرى، بفصل محالاً يحظى فيه مفهوم القيمة بكل الأهمية عن مجال معاكس لا يحظى فيه هذا المفهوم بأي أهمية مع شيللر يتمّ تعديل هذا الإطار فمصطلح «الطبيعة» في التربية الجمالية لم يعد يشير إلى عالم حيادي رمزي بل إلى مجموعة معينة من القيم. لم تعد «الطبيعة» معاكسة لـ «العقل» بسبب افتقارها إلى خاصيات القيمة، بل بسبب اعتنائها من قيم مختلفة. وإذا ما كان هذا صحيحاً، فإنّ المجال الجمالي ينجرّ وظيفتين ثقافتين متميزتين في الحضارة البرجوازية، وكتاب شيللر التربية الجمالية يتوضّع عند نقطة التقائهما. فالوظيفة الأولى هي تلك التي أشارت إليها جماليات كائنت: استعادة الصلة بين عالم أحكام الواقع وعالم أحكام القيمة عبر مقاومة «التشاع الأوهام» العلمي وتلبية تلك الحاجة العميقة إلى «السحر»، والتي هي جزء لا يتجزأ من الرغبة في رؤية القيم «متجذّرة» في

الوقائع، وبذلك يتم تفادي المسؤولية عن صفة الجزئية التي تتصف بها هذه القيم عن طريق القناعة الآمنة بأنها «تنبع» من فواقع الأشياء ذاته⁽¹⁾.

أما الوظيفة الثانية فقد تراكبت مع هذه الوظيفة ولعلها اكتسبت بمرور الزمن أهمية أكبر. وهي تقوم على الإقضاء إلى مصالحة بين القيم المتصارعة. ولا يشكل عمل شيللر سوى نصف خطوة في هذا الاتجاه. فالقيم التي ينبغي إضفاء الانسجام عليها في التربية الجمالية ليست متصارعة في ذاتها وبناتها. وهي لا تعدو متصارعة إلا بسبب تطورهما أحادي الجانب. غير أن مقدورها أن تظل «معلّقة»، وتؤدي بهذه الطريقة إلى العودة إلى مفهوم «الانسجام» الكلاسيكي الجديد. وفي تصوّر أن هذا لم يعد ممكناً على الإطلاق، لأن الصراع لم يعد ينبع من واقعة أن العناصر التي كانت متصلة ذات مرة تغدو متخارجة في الوقت الذي تبقى قابلة لتكوين جديد، بل ينبع من تضاد فعلي، من عداء داخلي لم يعد يوفر أي فرص لحل «ديالكتيكي».

غير أن حدوث ذلك، أقصى من المجتمع البرجوازي أن يفتح بصورة حاسمة، ومؤلمة، على صراع اجتماعي. ذلك الصراع المتوالى والدموي الذي يجري عبر التاريخ الأوروبي منذ العام 1789 إلى الآن، ولا يترك كل شعبه كل ثقافة قومية، عن عدو «أجنبي» يقدر ما يفرقهما عن عدو «داخلي»، يتكلم اللغة ذاته، ويعيش في البلدات ذاتها، وغالباً ما يدعو إليه ذاته. فلم يعد من الممكن ردّ أصل الصراعات إلى اختلافات تاريخية أو جغرافية ثابتة، أو طوائف قومية. كان يُشعر بأنها تكاد أن تكون وقائع طبيعية لا تحول ولا تزول. لا؛ لقد بات الصراع أقرب، وبذلك أكثر حدّة، وبنا لذلك غير قابل للحل.

(1) من هنا الطبيعة القائمة على «ضرب المثل» التي تسم الأعمال الأدبية، خاصة القصص السردية: من العناصر العملية إلى الخطاب الأدبي، أي البلاغي. تلك اللصلة الدلالية بين الواقعة والقيمة، المعرفة والاشتمال. وتتعرّف الواقعة هي وصنع مأموس من أوصاف السلوك البشري، حيث يكون كل عنصر مشحون بمعاني قيمة وكل قيمة تمثل لها تقليدياً وفي العادة وقائع محدّدة. ويعمل كل من اعتبار الواقعة في ذاتها، مجردة من أي مرائق تعالي، واعتبار القيمة للمحنة، كقيمة في ذاتها، على عزل الخطاب عن الـ doxa، وعن الحياة اليومية الملموسة التي تحياها «الأكثرية». فغياب الاشتغال يجعل الخطاب «جافاً» وغياب المثل يجعله «مجرداً» وهي الحالين يحسّو الخطاب غير متّح، وتالياً غير مؤثّر كدلالة من أدوات ثقالة عملية ضمن مجتمع ما» (موريتي، ص 174).

وأدب القرن التاسع عشر مُعَمَّم بهذا الإدراك الجديد لطبيعة المجتمع الصراعية. ويبدو بالفعل أن إرثه التاريخي العظيم يقوم على الإشارة إلى اضطراب مفهوم «القول» ذاته - في حضارة منقسمة ذلك الانقسام العضال بين مصالح وقيم متعادية - لأن يخضع لتحول عميق. فلم يعد بمقدوره أن يقوم على الانتصار العنيف والمُعترف به لنظام قيم واحد على جميع الأنظمة الأخرى. وبات عليه أن يتخذ شكلاً أشد مرونة وتعرضاً للمخاطر: لم يعد مفهوم تركيب ديالكتيكي كامل بل مفهوم تسوية محلّ شك⁽¹⁾.

والتسوية هي القيمة الكبرى في القصص السردية «الواقعية» ولعلها، بصورة أهم وأكثر دلالة، المعيار البلاغي الأساسي في تلك الظاهرة التي لا تزال الأشد إلغافاً وغموضاً، ألا وهي «الشعر العناني الحديث». وإذا ما كان للمرء أن يصف هذا الشعر بكلمة واحدة، فإن المصطلح الذي يخطر في الذهن هو «الغموض». وهذا الغموض - المستعد، كما يكون كذلك، لأن يخاطر بالألا يكون قابلاً للفهم - إنما يعود بدرجة كبيرة إلى المحاولة الإجبارية والإلزامية الرامية إلى إقامة «تسويات» دلالية بين ما بات عاصر متعايرة ومتناقضة تماماً. ولا يزال الإرداف الخلقي عند بوليفر ذلك المجر الذي يمثل لهذه العملية ويلخصها على أحسن وجه. وقد كتب بوليفر: «إسي، بصفتي إنساناً للرغبة، أتقدم مموهاً - larvatus prodeo وبالمثل، بين اللغة ذاتها محرقة عند البداية وفي جزئها العظيم: فهي تعني غير ما نقوله. وبها معنى مزدوج، وتكون ملتبسة. وهكذا يندرج الحلم وأشباهه في نطاق من اللغة يقدم نفسه على أنه محلّ اندلالات المعقدة حيث يكون ثمة معنى آخر متعياً في معنى مباشر ومحتجباً فيه على حدّ سواء. دعونا نطلق على نطاق المعنى المضاعف هذا اسم «الرمز»⁽²⁾.

(1) «التسوية» لا تعني بالطبع صفة تتوزع منافعها (أو مصارفها) بالتساوي على جميع الأطراف المعنية. وما أحاول تبينه في دراسة عن أدب الأطفال المثير للعواطف عوانها «فروضة الأطفال» هو أن من الممكن تماماً أن تشمل الصلقة على خسائر ومرعبة واختلالات خطيرة في التوازن. فوظائفها المميزة ليس أن تجعل الجميع سعداء بل «على وجه الدقة، أن «تسوي»: أن توجد بطلاً واسماً بحدود غامضة تواصل فيه القيم المتصادمة، وتتساكن ويغدو من الصعب تمييزها ومعرفتها. ولا حاجة للقول، إن هذا تشكيل مناهض للتراجيديا إلى أبعد حد.

(2) بوليفر، بوليفر، فرويد والنفس، نيويورك ولندن 1970، ص 7.

كلمات ريكور تصل بنا إلى الاتجاه الأخير الذي يتخذها. فهي لا تشير إلى الشعر الغنائي الحديث والتأويل الأدبي بل إلى الحلم والتحليل النفسي. وبالفعل، إذا ما أراد المرء أن يرى في الأدب ذلك النشاط الثقافي المخوّل ضمان القبول بإحداثه ضرورياً من «التوافق» بين القيم المتصارعة، فإنه لا يسعه أن يعفي نفسه من مناقشة موجزة على الأقل لأوجه معينة في التفكير الفرويدي.

لقد رأى فرويد في الفن، كما نعلم، أنجح شكل من أشكال «التعويض» عن تلك الدوافع التي أجبرت الحضارة الفرد على التضحية بها⁽¹⁾. ولذلك نجد «عودة المكبوت» عند جذر النشاط الجمالي. غير أن المحتويات النفسية المكبوتة لا بد لها، كي تعود إلى شغل المنتص، من أن تضع قناعاً، أو بكلام أدق أن تتخذ شكلاً مختلفاً عن شكلها الأصلي، نتيجة للصراع مع قوة نفسية تعمل في الاتجاه المعاكس: «... نموذج النفسي الفرويدي هو نموذج شكلي... تشكيل تسويي سيميائي يتيح للمرء أن يقول لأي شيء نعم ولا في آن معاً... الرغبة المحرقة لا يمكن أن تكون مقبولة كمصموم في العمل الأدبي دون أن يقبل هذا الأخير أيضاً النموذج الشكلي القادر على تمريرها»⁽²⁾. وتشتمل هذه النظرة الفرويدية على عدد من العناصر الأساسية تماماً في النشاط التأويلي: صورة النص كحقل صراع بين قوى مبنية وثقافية؛ فكرة أن هذه القوى تحتل مواقع مختلفة بالعلاقة مع إدراكنا لذاتها (أي أنها «لا واعية» إلى هذا الحد أو ذاك)؛ الإلحاح على أن الصراع بينها لا يمكن أن يفهم إلا بتحليل تشكيلاتها البلاغية الوعية؛ تحليل الحاصية الملهشة، بل

(1) «يقدم الفن إشباعاً بديلاً لتلك التطلعات الثقافية الأعمق والتي لا تزال تحسن بأعق ما يكون الإحسان، ولهذا السبب فإنه يعمل كما لا يعمل أي شيء آخر على التوفيق بين الإنسان وتلك التطلعات التي يملكها من أجل الحضارة». (مستقل وهم، 1927، في الطبعة المعيارية لأعمال سيغموند فرويد النفسية الكاملة، لندن 1953 - 1974، المجلد XXI، ص 14)، وبالمثل، بعد عامين، نجد فرويد يعرف الفن على أنه «أوهام، يُعترف بأنها كذلك... تملصت على نحو سافر مما يقتضيه ملك الواقع وغرقت لحرص تحقيق الأسياات التي يصعب تلبيتها... ليس للجمال نفع واضح؛ وليس له أية ضرورة مثالية واضحة. غير أن الحضارة لا يسعها الاستغناء عنه... ومن دواعي الأسف أن للتحليل النفسي قلما يكون لديه ما يقوله عن الجمال. وكل ما يبدو مؤكداً هو اشتقاق الجمال من حقل الشعور الجنسي. ويبدو حب الجمال مثلاً نموذجياً لدافع مكبوت من حيث نفسه» («الحضارة ومنشعباتها»، 1930، المصدر السابق، ص 80، 82، 83).

(2) فرانثيسكو أورلاندو، نحو نظرية فرويدية في الأدب، بكتيمور/ لندن 1978، ص 140.

«المهمة» في الغالبه التي تميز هذه التشكيلات، والتي تعود إلى الطبيعة المتغيرة والمتعادية للقوى التي توصل إلى تسوية فيما بينها.

واعتقادي أن هذه الأشياء جميعاً مساهمات باقية في نظرية التأويل الأدبي. والمشكلة تكمن في مكان آخر، في التساؤل عما إذا كان الأفق النظري للتحليل النفسي، وقد قدم تلك المساهمات، ليحول في النهاية دون استخدامها بطريقة مثمرة وقابلة للاختبار. دعوني أشرح ذلك، مبتدئاً بمفهوم أساسي في نظرية العودة المكبوت الشكليه: ألا وهو مفهوم «المني» (Verneigung)⁽¹⁾، كان فروايشيكو أورلاندو، في قراءته الفرويدية مسرحية فيلدا لراسين، قد أحكم هذا المفهوم وكتفه في صيغة «لا يروفتي». وهذه الصيغة تعبر عن صراع: «لا يروفتي» لكن هذا الصراع يعبر عنه ويؤوّل بطريقة غير مقبولة علمياً، لأن واحداً من عناصره وحسب هو المعروف: أما الآخر فيتحلّد بالنفي وحده. فلذلك الطرف من التضاد حيث يقع المكبوت يمتلك مضموناً خاصاً به، هو الـ «يروفتي» الذي يشير إلى موضوع معين أو صورة معينة وبالمقابل، فإن الطرف الآخر ليس سوى «لا». وهذا يبين أن تحديده بما هو عليه يعبر عن أهمية ثانوية تماماً. فهو لا يمكن أن يوصف أو تكون له أهمية نظرية إلا بفضل ما هو ليس عليه. الحبي يمكن التعبير عن رغبة من نوع معين أو شدة معينة عبر النفي بالإعلان لا يروفتي، فبذلك رغبة أشد أو أصعب من حيث إمكانية الجهر بها سوف تؤدي، مثلاً، إلى الإعلان لا يروفتي البتة. وقد تتحول رغبة أشد من هذه الأخيرة وأصعب من حيث الجهر بها إلى أكرهه، أمقه، أو إلى عبارات أخرى مماثلة تظلّ ضرورياً وأصحّة من النفي وإن كانت مفعّجة في فعل دون اسم الفاعل الذاتي. ويمكن أن نقارن ذلك موعاء تمارس محتوياته هذا القدر أو ذلك من الضغط الانفجاري على جدرانها؛ فكلما زاد الضغط، وجب أن تكون الجدران أشد مقاومة أو أكثر عدداً⁽²⁾. وهنا تحظر في اللحن تلك الجملة الافتتاحية في كتاب هيربرت ماركوزه لإيروس والحضارة: «التضحية المنهجية بالليبدو، وثنية المفروض بالقوة نحو شياطين مفيدة اجتماعياً، تلك هي الثقافة». فالثقافة «ليست سوى» قمع الغرائز. ويمكنها أن تتخذ أي شكل يحلو لها. فالشيء الوحيد المهم هو أن تنجز تلك الوظيفة. من هنا تلك الأثرولوجيا غير المحددة تاريخياً والتي لطالما أفسدت المشروع التحليلي النفسي. غير أنه من هنا أيضاً تلك العاقبة غير المتوقعة

(1) المصدر السابق، «الجزء التحليلي»، خاصة ص 8 - 10.

(2) المصدر السابق ص 10.

على المستوى التأويلي بمعناه الدقيق. فما كان قد قُدِّم كصراع بين قوى متضادة تحولت عملياً - بحسب فرضية «النفي» - إلى سيرورة أحادية الطرف، أقرب إلى ضروب «القلب» في الديالكتيك الهيجلي منها إلى النظرة المادية إلى صدام بين كيانين محددين (ويُفترض بمصطلح «النفي» أن يلفعنا في جميع الأحوال إلى الاحتراس واليقظة).

في حضرة «النفي» شيء واحد فقط يستحق الاهتمام: ما يحصل للرغبة البازغة، كيف تتعدى وتتحول. أمّا التحولات التي تعترى القطب الآخر من الثنائية، فإن ما من شيء يمكن قوله عنها، على الرغم من واقعة أنها ينبغي أن تكون على قدر من الأهمية بالنسبة لمؤرخي الثقافة. غير أنه لا مفر من أن يكون الأمر على هذا النحو، لأن ذلك القطب الآخر لا وجود فعلياً له بالمرّة، كونه مجرد مجاز مفترى للمكبوت. هكذا ينتهي الغياب القلبي للاهتمام بالطرف «الكابت» من الثنائية (الاهتمام بالحضارة، «التاريخ») إلى خفض قيمة حلد الصن بوصفه «تسويف» واحتزاله إلى فكرة النص باعتباره مكاناً «غير» فيه عن «جوهر» بهذا القدر أو ذاك من اكتمال. وذلك لا يترك تشبيه «الرعاة» الذي يتبدل فشله («جدراته») مضغوط المضمون، أي مجال للشك في الأمر.

وهذه انتكاسة صوب تصور وجداني للظواهر الفنية، تصور يمكن تبينه على أي حال في مفهوم «عودة المكبوت» ذاته. فإذا ما كانت الصور الأدبية تدبّر بضغط كبير من جاذبيتها الملغزة إلى واقعة أنها تعيد طرح محتويات نفسية لا واعية - وهذا ما لا أشك به مطلقاً على الصعيد الشخصي - فإن ما من سبب سواء كان نظرياً أم تجريبيّاً، لأن تقصر مجال «اللاوعي» على «المكبوت» وحده. ولقد أشار فرويد نفسه في الأنا والهو، وبوصوح بالغ، إلى اشتغال اللاوعي، فضلاً عن المحتويات المكبوتة بالمعنى اللطيف، على مستوى الأنا الأعلى⁽¹⁾. ولذلك، إذا ما كانت تقع على عاتق الأدب مهمة أن يجعلنا «على ألفة» مع

(1) «يمكن للمرء .. أن يعاصر بالعرضية التي مفادها أن كثرأ كبيراً من الشعور بالإثم لا بد أن يبقى في العادة لاواعي، لأن أصل الصمود مرتبط ذلك الارتباط الوثيق بحقبة أوديب، التي تنتمي إلى اللاوعي. وإذا نزع أحدهم لأن يقم الاقتراح المعاكس الذي يرى أن الإنسان السوي ليس بعيداً عن الأخلاق أكثر بكثير مما يعتقد وحسب بل هو أخلاقي أيضاً أكثر مما يعلم بكثير، فإن التحليل النفسي، الذي يقوم لشطر الأول من هذا التأكيد على مكتشفاته، أن يكون لديه ما يعترض به على شطره الثاني». وبصيف فرويد في حاشية: «للبيمة الإنسان مدى لكل من الخير والشر، أبعد كثيراً مما

فواننا اللاواعية، معيداً إحياء تلك الصلات التي تنقّي في العادة بعيدة عن إدراكنا، فما من سبب مطلقاً لئلا تشمل هذه العملية على الأنا الأعلى أيضاً. خاصة حين نذكر أن الأنا الأعلى - أي الضمير الأخلاقي بشكله «القاسي» الذي لا يلين - لا يتوافق قطّ، سواء لدى فرويد أم في الواقع، مع ما يدعى «مبدأ الواقع». وحين يقول المرء، بحق، أن الحضارة البرجوازية تعتاش على انفصال ضمني لكنه صارم بين ما هو صائب «نظرياً» وما ينطق «عملياً» - بين المبادئ القصوى وتحققها الأدنى - فإن معنى ذلك هو على وجه الدقة (ومصطلحات فرويدية) أن العلاقة بين الأنا الأعلى ومبدأ الواقع (بين الضمير الأخلاقي والسلوك الاجتماعي الفعلي) هي علاقة إشكالية بطبيعتها. صحيح أن «الحضارة» تُنتج الأنا الأعلى، وتجعل منه «مبعونها» في النفس الفردية، لكنها تتركه من ثم، وتشجّع بوجهها عنه، وتحبطه (وتقارعه إذا لزم الأمر: في الحرب، كلّ من يتمسك على نحو صارم بالوصايا العشر تطلق عليه النار). والنتيجة هي أن الأنا الأعلى يحتاج أيضاً وبصورة مستمرة لأن «يعاود البروع» في أعمال نعيد تحديد محال تطبيقه بطرائق شتى، وتبيّن تلك القوى الأخرى النفسية والاجتماعية التي يدخل في صراع معها. والحال، أن قلراً كبيراً من القصص الواقعي في القرن التاسع عشر يدور حول هذه المشكلة؛ كما ثبت هذه القرصية الأدب «الضمير للمواطن» الذي يكتب للأطفال ويشكّل نتاجاً أخيراً ونموذجياً من نتاجات هذا التقليد.

هكذا، تحتاج نظرية «عودة المكبوت» إلى توسيع، أولاً وقبل كلّ شيء. لكنها تحتاج أيضاً إلى تصويب. فهي ترى أن اللّغة الجمالية تقوم أساساً على إدراك هذه «العودة». وبذلك تكون «التسوية» الشكلية مجرد وسيلة ضرورية تدفع المحتويات المكبوتة لأن تعاود البروع. وكما يقول أورلاندو: «ما أودّ قوله هو أن المجاز هو الأناوة الدائمة التي تزدها لغة الأنا الواعي إلى اللاوعي، وحجم إدراكها ورغبتها في أن تؤديها»⁽¹⁾. ومثل هذا القول يقوم بالضرورة على افتراض أن أقصى سعادة يمكن أن نجلدها هي في التعبير عن محتويات للنفس اللاواعية وعيش هذه المحتويات بأقصى ما يمكن ودونما

تحصّب نفسها عليه، أي مما يدركه لهاها عن طريق الإدراك الواعي» («الأنا والهو»، 1923، في

فرويد، المجلد XIX، ص 52)

(1) أورلاندو، ص 169

إحجام. ولأن ذلك غير ممكن، فإن المرء «يعوَّض» بالتسوية التي يوفرها الفن، لكنه يعلن أنه كان من الأفضل لو لم يكن مضطراً إلى ذلك.

يبدو لي أن من المتعذر الدفاع عن هذه الفرصة، فمحتويات لاوعينا غالباً ما تبرز على نحو راديكالي ويوصفها عاقبة أو نتيجة. وتكون النتيجة في مثل هذه الحالات، يعكس اللذة تماماً. فيجد المرء نفسه وحيداً تماماً، منجبراً إلى صراع عسير وغير متكافئ مع العالم المحيط، ويمكن القول، على نحو أصوب، إن كلا من الهو والأنا الأعلى لا يكفان عن دفع الفرد، وإن بطرق متباينة، باتجاه هذا الصراع. ويجرأته، بأحادية الجانب العيدة التي يتسمان بها، نحو تنقيص تعذر مداواته.

وفي هذه الحالة لا يعود من الممكن لـ «اللذة الجمالية أن تقوم على تصور «عودة» يجترحها اللاوعي؛ بل تقوم على عكس ذلك تماماً: على تأمل تسوية ناجحة. والمصالحة «الشكلية» ليست وسيلة اللذة، أو مجرد أداتها؛ إنها غايتها، وجوهرها الحقيقي والوحيد. واللذة لا تكمن في «إرخاء» قبضة الرقابة بعض الإرخاء بل في إعادة رسم مجالات تأثير القوى النفسية المتعددة رسماً دقيقاً هذا ما يمكن المرء من «تقييد» اضطرابها، في حينه على الأقل، والتوصل إلى ذلك «الإقصاء في التوتر» الذي يسم، بحسب فرويد، أشكال اللذة جميعاً.

ولو أعرنا اهتمامنا «التسوية الشكلية» التي يقيمها البصر، فسوف نتمكن أيضاً - وأخيراً - من تسليط الضوء على عنصر في النظرية الفرويدية لطالما أهمله النقاد الأدبي: ما يدعى «مبدأ الواقع». ومعنى هذا المفهوم غامض أصلاً ورجراج لدى فرويد نفسه. فهو يُقدّم في بعض الأحيان على أنه المقابل الخصم لـ «مبدأ اللذة»، ويُقدّم في أحيان أخرى على أنه «امتداد». ويبدو في بعض الحالات متوافقاً مع «معرفة الواقع معرفةً دقيقة»، أما في حالات أخرى فيبدو طابعه المعرفي ثانوياً تماماً. وهو يوضع في بعض الأحيان على صلة وثيقة بالضمير الأخلاقي، ويوضع في حالات أخرى على صراع معه. غير أنه لا شك في أن فرويد قد أراد الإشارة بهذا المصطلح إلى وجه من أوجه الجهاز النفسي والسلوك الاجتماعي لا مجال للشك في أهميته. ذلك أن «مبدأ الواقع» هو ما يتيح لمرء أن يعيش في عالم منقسم ومتصارع، وأن يعمل على تدوير زواياه الحادة ويتدبر في الوقت ذاته تلبية الأوامر المطلقة الصادرة عن الطبائع والقوى المختلفة.

وهذا هو معنى ذلك المقطع الشهير الذي يصف فيه فرويد سلوك الأنا، ذلك الجزء من النفس ذو الصلة الوثيقة بمبدأ الواقع: «... إننا نرى هذا الأنا ذاته مخلوقاً باتساً يتعين عليه أن يخدم أسبانياً ثلاثة وتتهده تالياً أخطار ثلاثة: من العالم الخارجي، ومن ليبدو الهو، ومن شدة الأنا الأعلى... في وضعه المتوسط هذا بين الهو والواقع، غالباً ما يستسلم لإغراء أن يغدو متملقاً، وانهازياً، وكذّاباً، مثل سياسي يرى الأمور على حقيقتها لكنه يريد أن يحفظ مكانته في أعين الناس»⁽¹⁾. ومثل الأنا، فإن مبدأ الواقع لا يشير، إننا، إلى «مبدأ» مستقل، وعالم من الموضوعات مكتفٍ بذاته؛ بل يشير إلى ضربٍ من «الحذّ الأوسط» الذي يزرغ دوماً من ختام صراع. فهو خط المقاومة الأضعف الذي يبنى من حوله نوع من التوازن ونوع من الإحساس بكلية الفرد وانخراطه في العالم. ومن المؤكد أن هذا التوازن محفوف بالمخاطر، ولا يترك أنه كذلك (إذا ما أدرك) إلا بعد أن يتم التوصل إليه، دون أن يكون المرء على وعي واضح به (كما ينبغي أن نقول).

غير أن هذا التوازن يتم التوصل إليه ويشكل تفكيكه إلى مكوناته اللاواعية الدقيقة مرحلة ضرورية من مراحل التحليل. غير أنه مرحلة ينبغي أن تتلوها معرفة أنه ما إن تقام التسوية بين هذه المكونات، حتى نجد أنفسنا أمام محتوى جديد لا يمكن اختزاله إلى محصلة أجزائه. وهذا المحتوى يكون «صمباً» وليس «لاواعياً». ولا تعود ثمة حاجة في الحقيقة لأن يكتبه الوعي وبعده، لأنه لا يتهك المعايير الاجتماعية السائدة، بل يمثل لها، ويتوافق معها؛ بل إنه يساعد ممسى ما في تشكيلها، لأن هذا المحتوى الجديد ليس سوى doxa، رأي، شيء عادي، رؤية للعالم، كما تظهر عموماً في شكلها الملموس: ليس كنظام «مجرد» وعويص بل كشيء مقنع، ومغري، وشامل، كشيء يضمن التعايش السلمي، والتقارب بين الدفقات المتصارعة.

من مبدأ الواقع إلى doxa، ومن ثم إلى الأدب، الذي يمثل سهمها بدا الأمر متناقضاً - واحداً من أوضح تجليات مبدأ الواقع. فالأدب هو «الحذّ الأوسط» بامتياز، ووظيفته «التربوية»، «الواقعية» تتمثل بدقة في تدريبنا دون أن ندرك على مهمة توسط ومصالحة لا تنتهي. والأدب (الذي يزدحمر في مراحل الاستقرار الاجتماعي ويظهر فجأة «عديم النفع» أو «مستحيلاً» خلال الحروب والثورات، شأنه في ذلك شأن مبدأ الواقع وال doxa) يشير إلى عمق رعبنا في إدخال «تعديل» على النظام القائم يتماشى مع

(1) فرويد «الأنا والهو»، ص 56.

فكرة ما عن «السعادة» فهو يجعلنا ندرك أنّ «القول» - الشعور بأننا نريد أن نفعل ما «علينا» أن نفعله - يمكن أن يكون واحداً من أرفع مطاعم النفس الفردية. ويقول لنا، بعبارة أخرى، إنه في غياب المعارك الكبرى (وإنّما - وهذه نقطة يصعب قمعها - في غياب ما يدعى بالتراحيديات الكبرى) يكون من الحتمي من حين لآخر أن يحاول المرء إقناع نفسه بأنّ هذا العالم هو حقاً أفضل العوالم الممكنة.

وإذا ما كانت مثل هذه الفكرة غير الهلّةمة وغير المحرّرة عن الأدب لا تزال تبدو محلّ خلاف، أو غير مقنعة، فلا يعني سوى الاتكاء على صورة غالباً ما خطرت لي في سياق هذه الدراسة. وهي صورة منقوشة على صريح إغريقي قديم في المتحف البريطاني، تُظهر خطأً - نصف جسده العلوي امرأة، ونصف جسده السفلي طائر جارج - يحمل جسداً بشرياً ضئيلاً، يمثل، بحسب الخبراء، روح الميت في الأسفل، يمسك الخطاف الروح بمخالبه ذلك الإمساك المُحكّم، أما في الأعلى فيظهر بذراعيه الإغريقيتين في حالة عناق لطيف وحنون والروح لا تعمل شيئاً لكي تتحلّص من مخالب الخطاف. بل تبدو هادئة، بل وواذعة. ولعلها لا تدرك ميتة: ولو كانت ميتة لما كان ثمة حاجة للخطافات. غير أنّ على الروح في الوقت ذاته أن تعلم أن لا مفرّ من مسكّة المخالب ولهذا السبب لا تُخفي تحديقها، بل تلقى رأسها على ذراعي الخطاف بثقة. ولأنه ما من ممرّ دونها تفصل أن تحدع نفسها وتصلها شأن الطبيعة العظوفة، شبه الأمومية التي نسبها لهذا المخلوق الذي يجبرها معه بعيداً في طيراته.

هل يمكن أن نلومها؟ ■

اغنيات الأرض

مايكل بيترز

روث إيروين

ت. معين رومية

كاتب المقالة:

مايكل بيترز: Michael Peters

أستاذ باحث في جامعة غلاسكو Glasgow وأستاذ كرسي التربية في جامعة أوكلاند Auckland. ألف العديد من الكتب حول العلاقة بين التربية والفلسفة. من كتبه: *قيشه و فيمشتاين وهيدجر و الفكر المعاصر الألماني والفرنسي*، *أما بعد الحداثة و الماركسة و التبر نيوكية من السياسة* (الطبعة 2001)، *فريتشارد وورتي: التربية و الفلسفة و السياسة* (2001)، *فغدجر و التربية و الحداثة* (2002)

روث إيروين: Ruth Irwin

باحثة أكاديمية لامية في جامعة غلاسكو. تناول بحثها العلاقة التقنية بين البيئة البشرية شاركت في تأليف كتابين، وكتب العديد من المقالات الفلسفية

في الطببعة و لغة الإحساس
مرساة أفكاري الصافية
حاضنة قلبي و دليلة وحدقتة
ويروح وجودي الأخلاقي كله

وليام ووردموث (1)

ممثلًا بالهزأ،

مع ذلك،

شعرياً بقم الإنسان على الأرض

هولدرلين (2)

مقدمة:

يناقش هذا البحث فكرة الشعريات الإيكولوجية^(*) ecopoetics في صلتها بأعمال مارتن هيدجر ومفهومه عن الإقامة dwelling. إن هدفنا، المعلن بوضوح، أن نجيب على السؤال التالي: ما هي الحالة النفسية التي يمكن أن تؤدي إلى الاستدامة sustainability - وكيف يمكن لنا أن نظورها؟ في الجزء الأول من البحث نعلق على فكرة الشعريات الإيكولوجية التي طرحها جوناثان بات(3) Jonathan Bate وعلى مناقشته لأعمال هيدجر. ويبدو جوهرياً هنا السؤال حول ما إذا كان باستطاعتنا أن نقارب الطبيعة بطريقة غير إيديولوجية أم أن كل محاولتنا في سبيل ذلك الطبيعة، نظرياً أو شعرياً أو روائياً، ليست أكثر من امتيلاننا الخاص عليهما؟(4). فيمكن تصور الشعريات الإيكولوجية كإجابة على هذا السؤال على الرغم من أننا سوف نضع رؤية بات موضع النقاش. في القسم الثاني من البحث، وتوسع القراءة المنحصرة التي يجريها مايكل هار Micheal Haar، سوف نوسع المعاني الأربعة التي يقدمها هيدجر عن الطبيعة، وفي القسم الثالث نعلق بإيجاز على فكرة الاستدامة التي يمكن أن تنصح بالعلاقة مع معاني هيدجر الأربعة عن الطبيعة.

هل الشعريات الإيكولوجية مستدامة؟

يقول جوناثان بات(5) عن كتابه «أغنية الأرض» The Song of the Earth (6) إنه يدور حول السؤال التالي: «لماذا يبقى الشعر مهماً بينما نعبر إلى ألفية جديدة ستكون محكومة بالتقنية؟» ثم يتوسع أكثر ليقول: «إنه كتاب حول اغتراب الإنسان الغربي الحديث عن الطبيعة وحول قدرة الكاتب على أن يعيدنا إلى الأرض Earth يتساءل(7). إن الشعر الإيكولوجي الجيد هو ذلك الذي يستطيع العودة بنا إلى الأرض، والشعريات الإيكولوجية (على نحو أفضل من النقد الإيكولوجي) ليست مجرد موضوعة ريفية، بل

(*) الإيكولوجيا (علم البيئة) يدرس العلاقات التبادلية للكائنات الحية مع بعضها بعضاً ومع البيئة المحيطة بها. لكن المصطلح تجاوز دلالاته العلمية المحصورة وأصبح يمتلك معاني ودلالات إنسانية مع بزوغ مقاربات معرفية أخرى للأزمات البيئية المستعصية. هناك على سبيل المثال اتجاهات فكرية من قبيل النسوية الإيكولوجية وعلم النفس الإيكولوجي والنقد الإيكولوجي والإيكولوجيا الاجتماعية... (المترجم)

كما يؤكد بات متعاً بول دو مان، ربما تكون هي الحقيقة هي الموضوع الشعري الوحيدة، إنها الشعر ذاته (8). الشعريات الإيكولوجية ظاهرة أكثر منها سياسية، وفي الوقت الذي لا تعتمد قوتها على النظم والعروض، فهي تشكل العودة الأكثر توجهاً نحو مكان الإقامة. ويشرح بات (9):

تسائل الشعريات الإيكولوجية بأي وجه قد تكون القصيدة تجلياً لمكان الإقامة - واللاحقة eco - مشتقة من الكلمة الإغريقية *eikos*^(*) التي تعني «البيت أو مكان الإقامة».

ويقول في موضع آخر:

أفكر في هذا الكتاب كتجربة في الشعريات الإيكولوجية. وهذه التجربة هي التالية: أن نرى ما يحدث عندما نعتبر القصائد حقائق متخيلة قد نستطيع فيها أن نتنفس هواء غير ملوث، ونكيف أنفسنا مع نمط من الإقامة غير معترب (10)

عندما يستخدم بات مفهوم «الإقامة» فهو يعتمد بوعي كامل على فهمه المبكر للشاعر ووردورث (11) *Wordsworth* «الآن ووردورث يقى الأب المؤسس للتفكير حول الشعر في علاقته بالمكان، بإقامته على الأرض» (12) كما أنه يقسم هذا المعنى للمكان إلى المعنى الخاص الذي يعطيه هيدجر (13) للمصطلح في مقالتيْن اعتمدتا على محاضرتين ألقيتا في أوائل الخمسينيات هما «فناء فكر الإقامة» في عام 1950 و«...يقوم الإنسان شعرياً». في عام 1951).

بالفعل، هناك مجموعة خصوصية من العلاقات بين المكان والشعر والإقليم الحيوي *bioregion*. يحدد - مثلاً - الكثير من طلاب المدارس في نيوزيلندا أن ووردورث غامض على الرغم من أنهم مرغمون على قراءة شعره واستظهاره غيباً باعتباره جزءاً من المنهاج الدراسي. هم لا يفهمون شعره لأنهم لا يعلمون تماماً الطبوغرافيا المحلية والمنظر الطبيعي لمنطقة *Lake* التي شذبت كثيراً من قبل الإنسان طوال عدة أجيال، و«دجنست» بالمقارنة مع الطابع البري نسياً وغير المسكون لأراضي نيوزيلندا ومناظرها البحرية. من الواضح أن مجموعة العلاقات بين المكان والشعر والإقليم تولد مجموعة أخرى من الأسئلة حول بنية السامع الدراسية والمبادئ المقررة لها، وحول دور الطبيعة وصورها في

(*) وهي الأصل للكلمة الإنكليزية *ecology*. (المترجم).

تشكيل الهوية الثقافية والقومية، وصياغة المبادئ الأساسية للتدريس (14) - إذا ما عرفنا مجموعة من الناس من خلال تمثيل علاقتهم مع موطنهم. ومن السهل أن نرى ضمن هذه المجموعة من العلاقات كيف أن صورة خاصة للطبيعة تغلو هي السائدة. لقد استندت الحركة الرومانسية على الفصل السائد في الغرب بين الطبيعة والثقافة، لأنه قبل أن تفكر بالاتحاد الروحي أو إعادة التوحيد المقدمة، يبدو الانفصال مطلوباً. لذلك فقد تطورت الحركة الرومانسية عبر سلسلة من الثنائيات - الحس بدلاً من العقلانية، والمشاعر بدلاً من الاعتقادات؛ إضافة إلى معنى التصوف والواحدية مع الطبيعة - وكأنه كان من الممكن التغلب على الاستلاب والنزعة المادية التي ظهرت مع الرأسمالية والتصنيع والتسدين Urbanizations. لقد صور الرومانسيون الطبيعة غالباً باعتبارها الحقيقة أو المنظر الطبيعي أو القرية أو الأرض التي تستحضر إلى النفس فضاءً ريفياً مثالياً - عدن الفردوس - هو بمثابة الموئل habitat الطبيعي للروح. يقترح ووردورث في مقالة ديوبه «قصائد غنائية» أن الشعر هو «الصدق التلقائي لمشاعر قوية» (15) لكنه أيضاً «التفصال يستحضر بصفا» ويؤدي إلى خلق أعمال حديد في المعن (16). ينظر إلى الطبيعة الخلاقة للفعل الشعري باعتبارها القدرة على الأعمال المماثلة الغائبة كما لو أنها حاضرة» والتعبير عن كل من «الأفكار والمشاعر» التي تنشأ من وسط الإشارة «خارجية» (17). يبقى في الحقيقة أن ما يميز ووردورث عن الشعراء الآخرين المنتمين إلى الحركة الرومانسية تنظرته إلى الطبيعة باعتبارها حاملة لمعزى أخلاقي صريح» (18)

مع ذلك، وكما يحتاج دافيد س. ميل (19) فإن القراءات التاريخية لقصيدة فزير تينترن التي تركز على المواضيع الدقيقة التي تتحدث عنها القصيدة، تكشف أن ووردورث يكتب بشكل منقطع وبارع وعيه بمظاهر من منطقة وادي ولي لوئت نظرته المثالية إلى الطبيعة، كمشاهد النشاط الصناعي (أمران صهر الحديد)، وحركة النقل الكثيفة في النهر، ومهاجر الفقراء بين الأقطاف. تؤكد هذه القراءات حساسيتنا ما بعد الحداثية للبنية الأيديولوجية والاجتماعية لتمثيلنا الخاصة، ويستشهد ميل بأنثوني إيسوب (20): «توجد الطبيعة كما نستولي عليها، وكما يحتاج ميل ذاته: «لا يمكن للطبيعة أن تعرف بشكل مباشر أبداً» و لذلك يخدع ووردورث نفسه (وقراءه) في رعبه أنه يشعر هنا بروح تسري في كل شيء». ويمضي ميل ليجادل بأن الموضوع الدقيق الذي تتحدث عنه القصيدة مركزي بالنسبة لأغراض ووردورث، ويسهم بشكل خاص في رؤية ووردورث لوحدة مع الطبيعة» (21).

يشرح جوناثان بات (22)، باعتباره أحد الرومانسيين الخضر المعاصرين، أن ما يدعوهُ «خضرة الثقافة greening of culture» قد تحلف وراء الثورات الثقافية الأخرى التي حدثت منذ أواخر الستينات، بما فيها نمو الحركة النسوية وحركة حقوق المثليين والمثليين والنساء. وبينما ثمة تاريخ نسوي وفلسفة ونظرية للأدب ليس ثمة مذهب يشي مناظر ومشجع، ولا نقد إيكولوجي أو شعريات إيكولوجية. في السبعينات والثمانينات لم يكن ثمة نص في النقد الأدبي الإيكولوجي، وبالتحديد لا شيء مما يشكل تراثاً. ويناقش في مسألة الحاجة إلى نظرية (ضد مذهب الفعالية لوحدها) باقتراح أنه قبل أن تستطيع تغيير السياسات [نحو البيئة]، ينبغي أن تغير المواقف (23). ويكتب: «إن قراءة خضراء للتاريخ - ولتاريخ الأدب والفلسفة وكل ميادين الإنسانية الأخرى - هي شرط مسبق من أجل فهم أعمق لأزمئتنا البيئية» (24).

كان نمو الدراسات الثقافية الخضراء بطيئاً لأن «المذهب البيئي لا يتطابق مع سياسات الهوية». بكلمات أخرى، إن مشروع النقد الإيكولوجي يتضمن دوماً الحديث بالنيابة عن موضوعه وليس الحديث بالأصالة: هذا يعني أن الناقد يستطيع أن يتحدث كاصراً أو كشخص ذي اتجاه معين ولكنه لا يستطيع التحدث كشجرة» (25) على البيئيين إذاً أن يتحدثوا بالنيابة عن الآخر غير - البشري الذي يشكل حرماً منه لكن، في الوقت الذي ينتقد فيه بات (26) «الانغماس ما بعد الحداثي للمعلمين الباريسيين» ضد العمل المؤسسي لرايموند ويليامز وآخرين، إلا أنه يحفظ نحو هيدجر (وهو أحد أسلاف ما بعد النيوية) كي يوضح دعواه بأن «الشعر هو أعية الأرض» (27) وتطلقاً من هذا يتعقب الترابطات بين ثلاثة أسئلة شغلت هيدجر في أعوامه الأخيرة: لماذا تكتب القصائد؟ ما الذي يعنيه أن نقيم dwell كبشر على الأرض؟ ما هي ماهية التقنية؟.

يتابع بات إعطاء وصف مقتضب لكنه دقيق إلى حد كبير لنظرية هيدجر إلى التقنية باعتبارها نمطاً من الكشف، وللشكل المميز الذي تأخذ في الحقبة الحديثة، حيث تحجب «القولبة inframing» حقيقة الأشياء. وبالرجوع إلى المعنى الإغريقي لكلمتي تقنة [فن] techné و شعر [تجل] poiesis كإحداث للحق في الجميل، يصل بات إلى القضية التالية «الشعر طريقنا للخروج من قالب التقنية ولإعادة إيقاف الدهشة البارقة للامتزاج» (28). يمكن للشعر، عندما نتيج له التأثير علينا، أن يستحضر حالات من قبيل الإقامة أو الاغتراب بمعناها الماهوي، وليس بمجرد خصوصياتهما اللسانية (29). لذلك «الشعر هو القبول الأصلي بالإقامة» (30) والإقامة هي شكل حقيقي للكينونة Being يجنبنا

الثانية الديكارتية والمثالية الذاتية. هذه هي الارتباطات المفهومية التي يقيمها بات كي يصل إلى مفهومه عن الشرعيات الإيكولوجية.

الشرعيات الإيكولوجية، بمصطلحات بات، اختبارية أكثر مما هي وصفية، وتتأسس على ما يقوم به الشاعر من مفصلة للعلاقات بين البيئة والنوع البشري. القصيدة الخضراء كشف للإقامة أكثر مما هي رواية لها، إنها ظاهرة قبل أن تكون سياسية⁽³¹⁾. والشرعيات الإيكولوجية قبل - سياسية بمعنى أنها قصة روسوية حول تخيل حالة للطبيعة سابقة للسقوط في الملكية وعدم المساواة والمنية⁽³²⁾. لهذا السبب يجب على الشرعيات الإيكولوجية أن تربط نفسها بالوعي، وعندما تصل إلى السياسة أو الممارسة ينبغي علينا أن نتكلم بلغة خطابات أخرى⁽³³⁾. ويحتاج بات بأن المفصلة القراءة الخضراء تكمن في أنه يجب عليها، مع أنها لا تستطيع، أن تفصل الشرعيات الإيكولوجية عن السياسة الإيكولوجية - وهي المشكلة ذاتها التي تقلن مارتن هيدجر وتجسد العلاقات بين الإيكولوجيا العميقة⁽³⁴⁾ والنزعة الفاشية. لا يمكن للمرء أن يشتق بانساق سياسة خضراء من الشرعيات الإيكولوجية كما أنه لا يمكن اشتقاق سياسة خضراء من علم الإيكولوجيا. ويعرّض بات هذا الموقف علم يحتاج بأنه «ليس للأخضر مكان في الطيف السياسي التقليدي»⁽³⁴⁾. والطبيعة متنوعة جداً بحيث لا يمكن اشتقاق مبادئ سياسية متسقة منها⁽³⁵⁾. لذلك يرى بات أن «المفهوم الحقيقي لـ السياسة نحو الطبيعة متناقض ذاتياً: فالسياسة هي ما يحصل عليه عندما نهجر الطبيعة. وتلك هي النقطة التي سبق أن بحثنا روسو في مقالته الثانية⁽³⁶⁾.

(*) وضع الفيلسوف الدروجي أرني نايس هذا المصطلح في مقالة كتبها في العام 1972 كمقابل للإيكولوجيا السطحية shallow ecology التي يقتصر اهتمامها على مشكلات التلوث و ليستزاف الموارد في المدن المصنعة. ترى الإيكولوجيا العميقة (كما صاغها لاحقاً نايس و مفكرون آخرون) أن الحياة قيمة جوهرية بذاتها و مستقلة عن نفعها للإنسان. وهي ترجع الأزمات البيئية إلى المركزية البشرية التي تضع الإنسان فوق الكائنات الحية، ولذلك تدعو إلى مركزية إيكولوجية بديلة وإلى التحقق الذاتي لكل الكائنات الحية. وقد ظهرت اتجاهات متلوذسة تشقّق برامجهما من مبادئ الإيكولوجيا العميقة، يحمل بعضها نزعة متعصبة للحياة تعطيها الأولوية على حساب الكائنات الحي المفرد، ولذلك ينعتونها بالفاشية. (الترجم).

بذلك يتجنب بات «معضلة هيدجر» (إذا كان لنا أن نستخدم هذا التعبير المختصر كي نشير إلى مشكلة ما إذا كان الاتجاه النازي لهيدجر نابعاً من فلسفته أم لا) بالإلحاح على الانفصال الجذري بين الخطابات - النظري / العملي، الشعري / السياسي - وباقتراح أنه «بينما التواريخ والنظريات والنظم السياسية جميعها قولبات» (37)؛ فإن الشعريات الإيكولوجية تنكر سيادة المعرفة المقولبة وتصغي بدلاً من ذلك إلى صوت «الن» (38)؛ كما يقترح «أن القراءة بواسطة الشعريات الإيكولوجية تعني إيجاد «المسح» و«اللا متواريات» (39)، وبذلك فهو يشارك هيدجر خلاصته الأخيرة:

عندما نقيم المخلوقات البشرية بطريقة تنقد الأرض، وإذا كان الشعر هو القبول الأصلي بالإقامة، عندها يكون الشعر مقد الأرض» (40).

إن قراءة هيدجر بهذا الشكل (أي لا - شعرياً إيكولوجياً) تعني أن نفصل ما قاله حول الشعر والتقنية عن اتجاهه السياسي الدري، وتعني أيضاً من وجهة نظر بات، أن نتجنب من استعارة الفلسفة الإيكولوجية لهيدجر بمعزل عن سياسته «الإيكولوجية». لكن من الواضح أن هذا لا يتم وهو لا يتم لعدة أسباب يختصرها كما يلي: أولاً، إن تفسير بات يستند إلى نظرية في اللغة باعتبارها خطاباً يفصل بإحكام إحدى ألعاب اللغة عن الأخرى، مثلاً، الشعر عن السياسة وعن الرواية أكثر من ذلك، ليس ثمة أساليب أدبية أو أنواع أدبية أو خطابات تمتلك حق الدوام بمرور الزمان، فهي جميعاً وببساطة تطورات طارئة ومفتوحة على التغير، فمن الممكن أن تنشأ أشكال متميزة جديدة أو تتكرر أو تختفي. ترى، ألا توجد سياسة للشعريات الإيكولوجية أو شعريات للسياسة الإيكولوجية؟ ثانياً: أن نلج على الانفصال، خصوصاً فيما يتصل بهيدجر، يعني أن نتجاهل «بيئة الأفكار» التي تفسر السياسة الهيدجرية وجانب رد الفعل في الإيكولوجيا التي يقدمها وأن نسي، فهم مصادر نزعته المضادة للحدث (41). ثالثاً: يخلط التفسير الذي يقدمه بات بين طبيعة السياسة والسياسة نحو الطبيعة: فهو يقيم انفصلاً رافئاً بالاستناد إلى روسو وفهمه لماهيم المدينة. مع ذلك، ربما نستطيع التحدث عن «طبيعة أولى» و«طبيعة ثانية» (انظر عمل ماكينزي وبرك). ومن الواضح، أن ثمة معنى يمكننا من خلاله الحديث بلا لس عن سياسة نحو الطبيعة تظهر إلى الوجود في اللحظة التي تصبح فيها الكائنات البشرية واعية، وبشكل تلقائي، للتأثيرات الإيكولوجية الضارة التي تسببها الممارسات الرأسمالية

والصناعية، وتعي أيضاً، بشكل جماعي، قدرتها على إبطال هذه التأثيرات. رابعاً، كي: نأخذ هيدجر على محمل الجد فهذا يعني أن نتكلم موافقين على الأنطولوجيا التي يقدمها وعلى تأملاته في الماهيات، وليس أن نقول، مع فوكو، بتطبيع أو أرخنة لأمنلة الأنطولوجيا(42).

أربعة معانٍ للطبيعة :

هناك معنى تنتقل إليه من سؤالنا عن الاستدامة وهو، كما يمكن النقاش، أصبح مكملاً لمسألة القولية التقنية، ولم يعد فكرة على هامش السياسة والوعي الحضري

إن السؤال عن كيفية تعبير وعي الناس فيما يتعلق بالاستدامة هو مسألة تاريخية على الأغلب. وقد حظي على الدوام معنصر من التقدير التاريخي. والسؤال الذي استحضره هيدجر ومن علقوا على «أغنية الأرض» التي تحدث عنها - (أي بات وهار) هو التالي: هل كان (أو يمكن أن يكون) ثمة حاجة لوسيلة أم أن التعبير في الوعي الشعبي [تحو الاستدامة] ينشأ «طوعاً»؟

على أية حال، إن سرور الاستدامة في المستقبل قد يحمل اتجاهات مفاجئة، ومن الواضح أن الاستدامة أصبحت قضية النزعة الاستهلاكية وموضوعاً ينبغي أن تهتم به الرأسمالية. لقد عوّل الكثير من الناس، وبكسل إلى حد ما، على إمكانية التثبيت التقني للمشكلات البيئية. بالفعل، قد تثبت التقنية الاستدامة، لكن لن تتقنها، بمعنى أن هذا التثبيت يسكن ويستبقى ويحافظ ويعيد توليد ويفني الأساس المصدري للرأسمالية. هذا هو المسار الأخروري eschatological للقولبة التقنية: «نهاية للتاريخ» مترافقة مع التكنيك المعتمد من قبل العقلانية العليا، ونبذ للأرض إلى مرتبة مصدر قابل للتدوير والتجديد، وفي النهاية، للاستبدال. لم تعد المسألة تدور حول كيف تقنع الناس بقبول وتعزيز الاستدامة. بل فيما إذا كان التحكم البشري، غالباً في صورة المنهج العقلاني الليبرالي، سوف يستطيع أبداً اختبار الأعجوبة الأرضية التي كان الرومانسيون آخر من حفزها. أو، هل يكون إرث الرومانسية المتمثل في تكاثر الأعمال الفنية والأفلام سوف يعاد صقله فقط ضمن ميادين جديدة أو منظومات شمسية جديدة أو كواكب جديدة باستصلاحها على شاكلة الأرض عوضاً عن هذه الأخيرة الأليفة إذا ما تم استنزافها؟!

الأرض

ارتبطت الأرض تقليدياً بالأصل أو الأساس الفيزيولوجي للحيوان البشري، بالبيولوجيا كطبقة تحتية تشيد عليها الحيوانات البشرية بناءً فوقياً من العلاقات الاجتماعية والمعارف والسياسة والتقنية.

التجهيزات

في نص هيدجر «الكيونة والزمن» لا يُعكس تماماً أساس الطبيعة Nature، لكن مفهومه عن الكيونة - في - العالم يضع تركيزاً رلياً على التجهيزات equipment أكثر من الفيزيولوجيا. تكون العلاقة الاقتناعية بين البشرية والبيئة من نوع علاقات المتفعة والموارد المحتمل. هكذا ينظر إلى الطبيعة أحياناً، فالغابة هي مكان لاستخدام وتخزين مواد البناء والورق أكثر مما هي منظر طبيعي جميل مستقل بذاته.

في الحقيقة، يناقش هيدجر بأن حضور «الطبيعة الحالصة» يشتق بالتجريد من وجود الأشياء في وضع الجاهزية للاستعمال كأدوات (الوجود - Zuhandenheit)، أما توافر هذه الأشياء أمام وسير أيدينا (الوجود - أمامي Vorhandenheit) فهو مفهوم ثانوي أكثر من كونه أساساً ميتافيزيقياً.

هاتان العلاقات مع الطبيعة تعملان قدرتهما الختام و قوتها المستقلة. فالطبيعة (الرومانسية) «التي تغمرنا و تسحر ألبابنا كمنظر طبيعي» (43) لا تشتت ولا يمكن اختزالها إلى المعنيين السابقين. وهذا المظهر الخفي للطبيعة حاضر لكنه غير مكتشف في أعمال هيدجر المبكرة.

إن هيدجر منشغل في معرفة أين يفرض الفصل العثالي بين الذاتية والطبيعة وأين وكيف (إذا أمكن) يتم تجاوزه «العالم» شبكة من علاقات الاعتماد المتبادل على مستويات متنوعة، مثل التجهيزات والسياسة والحس الأخلاقي..... هكذا يفهم «العالم» العلاقات بمصطلحات بشرية تحد قدرتنا على إدراك عالمية الطبيعة. أو بكلمات هيدجر نفسه، «كل ذلك الذي سوف نكون قادرين على قوله أو التفكير فيه أو تجربته من الطواهر الطبيعية المفترضة يوضع بشكل ضروري ضمن العالم». وبطريقة ما، وعلى الرغم من فكرته عن البشر الكاثنتين - في - العالم التي تنهي الانفصال بين الذات والموضوع الذي جلبه ديكاوت، فإن هيدجر يستبقي نوعاً من الفصل العثالي بين الطبيعة والبشرية. «العالم» فضاء مفاهيمي مختلف عن «الأرض».

الطبيعة والحقيقة physis and aletheia

شهد فكر هيدجر خلال الثلاثينات انعطافة مدوّية عندما طوّر مقارنة أخرى للطبيعة. فقد أحيأ في عمله «مدخل إلى الميتافيزيقيا» و «حول أصل العمل الفني» مصطلحين إغريقيين مرتبطين هما physis و aletheia. هذا الإحياء المفاهيمي بعيد الاستقلالية إلى الطبيعة (تعني physis ما يظهر إلى الوجود بلمانه) (44) ويكافح ضد الانفصال الممزق الذي وضعته المثالية. «العالم يتكشف على الأرض، والأرض تبرز في العالم» (45).

بدأ مصطلح physis يندك أحياناً على الأرض Earth، وأحياناً على الطبيعة Nature، وأحياناً على الكينونة Being. وقد كتب هيدجر في نصوص متنوعة: «هنا الظهور والتكشف دعي مبكراً وإجمالاً من قبل الإغريق physis. وبطابع مميز، يوضح هذا الاسم بماذا وعلى أي أساس يؤسس الإنسان مقامه بحر سمي هذا المقام الأرض» (46). «physis هي الكينونة ذاتها» (47) وهي أيضاً «التكشف التذشيني لما هو حاضر في الوجود كنه، لكنه أيضاً بلائس شذراً وحتى قد يسقط في السيان: أي الطبيعة Nature» (48).

في تلك النقطة، تنكشف مجموعة معقدة من العلاقات وبمايزات هامة بين الكينونة والحقيقة والطبيعة والأرض. ومع مرور الزمن، تبدل كلمة physis على الأرض أو الطبيعة أو الكينونة، لكن مع ذلك تبقى هذه الكلمات مختلفة الواحدة عن الأخرى. يقول مايكل هار عندما تظهر الأرض وتبدي ذاتها في العالم فهي تبشر الوجود. لكنها لا تنشأ عن الكينونة، إنها لا تتطابق مع الكينونة. إذا لم تكن الأرض ظهوراً للكينونة ولا، كما يوضح هيدجر، اسماً لتراجع الكينونة، عندها ألن تبقى قدرتها المستقلة والخصوصية غير مفكر بها؟ (49)

جوهرها، لا تشكل الطبيعة على مادية الكوكب، بل على دينامية الغموض والانبثاق في نور الحقيقة Aletheia. الطبيعة هي، في الآن ذاته، مظاهر الأرض الصاعدة والتي تحتفظ في الوقت نفسه بعنصر خفي ويشرح مايكل هار ذلك بدقة أكثر: «تتسمي الأرض إلى بعد التراجع والاحتجاب الذي يتأرجح في اللا احتجاب» (50). ليست الأرض سراً، على وجه الحصر، أو اختفاء أو «لا مفكراً فيه». إنها دوماً كلا الأمرين: عناصر خفية مستغلقة

ومظاهرها أخرى تسدي ذاتها. إن تشريح الزهرة وتخطيط أوعيتها وخللاياها وعملياتها الكيميائية الضوئية بتفصيل دقيق لا يمكنه التحقق من جوهر ورهافة ونكهة وسواقص «زهريتها» [ماهيتها كزهرة] ويشرح هيدجر ذلك: «الأرض هي الظهور التلقائي لما هو باستمرار محتجب بذاته» فإن نعي كينونة الزهرة ذلك أمر يعني به الشعر وليس البحث العقلاني. الحقيقة هي سيرورة الطبيعة. والاحتجاب أو التكتشف يتوجه نحو مشاهدين - أولئك الذين يهتمون، أي الدارس (الموجود - هناك للإنسان).

سنبالغ في المسألة إذا قلنا إن الحقيقة Aletheia والطبيعة physis تقرأ الانفصال الذي تضعه المثالية. الأرض تتكشف في العالم، وهذا البروز يشكل نهوضاً يفي غير مفسر. ليست الحركة هي الكلمة الصحيحة، لكن هار في طريقه نحو شيء ما عندما يكتبه بما أن الأرض تحتفظ بأعماقها خفية، فالكينونة هي ضرورياً هذه الحركة المتناوبة بين الإشهار والرجوع إلى الذات، إنها تتيح افتتاح هذا الغطاء والظهور المرئي في وسط العالم (51). تنضج الأرض بألغة أصلية، شيء لا يمكن اكتشافه أو حسابه بمصطلحات عقلانية أو ديوية. لكن هيدجر يريد أن يصف شيئاً وهو أن «الأرض لا يمكنها أن تعتزل افتتاح العالم طالما أنها بذاتها تظهر كأرض» (52).

الشعر هو أحد أفضل الأساليب التي يمتلكها الباس لاحتضار ما هو أرضي إلى اللغة. لا يحصل هذا عبر تمثيل سطحي؛ بل عبر وسط الحقيقة الذي لا يمكن اختزاله إلى حسابات العلم أو ممارسة السلطة ليس الشعر سياسياً بل هو مدأ للسياسة. هذا يعني أن أطباقاً سياسية متنوعة يمكن أن تتبناه أو نغند. ما يمكن النقاش فيه هنا، على سبيل المثال، هل استئامة الرأسمالية شأن تهتم به جوهرياً السياسة الإيكولوجية وهل هي في النهاية الوضع الصحيح للشعريات الإيكولوجية.

يضم هيدجر سوية الطبيعة والحقيقة والعامل البشري في كلية متكاملة :

«لا يمكن للأرض أن تستغني عن افتتاح العالم إذا كان لها أن تظهر كأرض عبر البروز الحر لاحتجابها الذاتي. ومن جهة أخرى، لا يمكن للعالم، باعتباره الاتساع المنتشر والدرب لكل ما له الخاصية الضرورية للمصير، أن يعلو على الأرض إذا كان له أن يتأسس على ما هو مقرر» (53).

القرار، وهذه مسألة هامة للتربويين، هو مبدأ الفعل. إنه النقطة المرشدة والمرجعية لكل علاقتنا التفاعلية كبشر وكذلك لعلاقتنا مع الطبيعة. القرار هو ما يستحث الفعلية

السياسية وما تعمل هذه لتغييره إنه هدف التربية والتعليم. إن الوعي الأخضر [أي الوعي البيئي] قار.

إن مفاهيم الطبيعة والحقيقة تتحدى جزئياً الميتافيزيقيا والمبادئ الموجهة للحدثات والتوير. ليست المعرفة والحقيقة إضافة متفوقة إلى البنية الأصلية للفيزيولوجيا المادية بل هما ضروريان لمفهوم الطبيعة. إن فهم الطبيعة بواسطة فكرة مسبقة من قبيل التجهيزات أو الصفة الأداتية لم يعد يصلح كمنطلق للبحث.

الحيوانية وأساس البشرية:

توحد الطبيعة والحقيقة^(*) الحاجة البشرية للبحث عن الحقيقة truth على أرضية الكينونة والشعر قوة فعالة لتجاوز المبادئ المثالية التي فصلت المجتمع البشري عن الطبيعة وأغنيات الأرض التي عززها بات وهار تقود إلى مبدأ ما بعد - حديث يلغي الانفصالات الحديثة والتويرية بين الذات والموضوع ويصمي الديمقراطية على السلسلة الكبرى للوجود لكن، عند يصل هيدجر إلى مسألة أساس الشربة في علاقتها بأشكال الحياة الأخرى فإنه يستفي تحيرات عصره. فعلى الرغم من أن أحداً لا يريد أن يوافق على اتجاهه السياسي، فإن هذا التحير انمهي على الترانسية المسيحية يتم تقبله من قبل أغلب الهيدجريين بما فيهم بات وهار فالشر كانت علياً لأنهم مؤهلون للتبصر الشعري. أما الحيوانات فمقيلون بامعاسهم الآلي في بينهم

لا تستطيع الحيوانات أن تميز الكائنات ككائنات، إنها مستغرقة كلياً في شكل بيتتها (54). ربما يقول المرء - على الرغم من أن هيدجر لن يوافق على ذلك أبداً - إن الحيوانات منهمكة تماماً في عالم تجهيزاتها كمجرد عناصر ملتصقة ببيتها (55).

يبدو هيدجر سعيداً بالاعتراف أن الشربة تمتلك القليل من التبصر في ماهية الحياة ذاتها، لكن ذلك «لا يعني أن الحياة أقل قيمة أو أدنى درجة من الوجود الإنساني بل الحياة مجال يمتلك افتتاحاً ثرياً يبدو عالم البشر مقارنة معه كأنه لا يعرف شيئاً» (56).

عادة، لا ينظر إلى الحيوانات بلغة جديدة بعوالم بديلة لا نستطيع النفاذ إليها تماماً، بل بلغة عالم مفقر (57). وأكثر من ذلك، إن تخيل عالم حيواني ثري هو نوع من المركزية البشرية يتفق هار مع موقف هيدجر، اتحن تنقل الحيوانات بسرعة إلى عالم حقيقي

(*) كما تم توضيح معنيهما. (المترجم).

متناسين أن الحيوان يعيش في حيز محدود لبيئته (58). فالحيوانات بالدرجة الأولى متعضيات، جذر الكلمة هو Organ (عضو)، التي تعني الوسيلة الفيزيولوجية لتنفيذ الميول الطبيعية، أي أداة.

يضع هيدجر أيضاً تمييزاً بين الأداء الحيواني والتصرف البشري. الأداء محدود بأن يجري في بيئة بأسلوب مستغرق يحيل إلى الذات. هذا الاستغراق الكلي في البيئة الحية (الذي يدعى غالباً غريزة) هو اضطرار يستبعد الوعي والواسطة. ينظر هيدجر إليه على أنه مغلق ومأسور بالوجود. أما التصرف من جهة أخرى، فهو الانفتاح على خسارة ظهور الأشياء في «انفتاح العالم». على الرغم طبعاً من أن فكرة هيدجر حول العصر epoch والقولبة التقنية هي تماماً ذلك النظام المجلد والمحدود الذي يتضمن الواسطة بأسلوب مشابه.

الاختلاف الحيوي الثالث الذي يصعب هيدجر بين البشر والحيوانات هو اختلاف مواقفهم تجاه الموت. القلق تجاه الموت حواري في فلسفة هيدجر في كتابه الكينونة والزمن، ويشكل إطاراً لمفهومه عن الزمن والتاريخ. يتصور البشر دوماً حيواتهم باعتبارها متناهية ولذلك؛ تستطيع البطرة الحاطمة في لحظة حاضرة أن تحتوي الماضي بأكمله وأن تبرز في المعرفة هذه النهاية المستقبلية المحتومة إن حمل هذا المحمل سوية يزود البشر بمنظور نحو الحياة التي يعيشونها غير متاح للحيوانات، يكتب هيدجر:

لذلك، من المشكوك فيه أن نتحدث عن المتعضي ككائن تاريخي أو تاريخي منطقياً، يبقى من المشكوك فيه أيضاً أن يكون الموت بالنسبة للحيوان والإنسان هو الأمر نفسه، على الرغم من أنه يمكن تأكيد الصلات الفيزيائية - الكيميائية والفيزيولوجية بينهما (59).

التاريخ

بالعودة مجدداً إلى التراث الفلسفي الذي يفترض أن سيروية غائبة توجه التاريخ، يفترض هيدجر أن ثمة قوتين ماطة وغاية أخيرة أو مصير للتاريخ. يعتبر مايكل هار نظرية هيدجر قلباً للعناية الأخيرة الهيجلية على الرغم من أن هار لا يرى أن مصير الكينونة هو بأية حال سيروية دياكتيكية. يحمل المصير معه كل الممكنات المحتملة للتاريخ. هذا الترجيع للصدى ليس متوافقاً مع هيجل، كما يناقش، بل مع فكرة أرسطو عن المعايير كبثرة تحدد النموذج الكامن للنمو. هذا هو السبب في أهمية اللحظة

الافتتاحية» عند هيدجر. إن الإرسال إلى المصير كامن في لحظته الافتتاحية، ونحن نلاحظ فحسب مظاهر الماهية التي تفتحت.

لا تصل غائية هيدجر إلى نوع من الأخروية أو اليوتوبيا التقنية أو الاجتماعية فهو يصف بشاؤم تطور العالم كسقوط متزايد أبداً من النعمة. «إن تاريخ الكينونة هو تاريخ النسيان المتزايد للكينونة» (60).

هذه السيرة ليست مما لا يمكن تجنبه منطقياً كما أنها لا تتبع قانوناً سببياً، ويرفضها هيدجر متبعاً نبشته إلى حد ما. ويشرح أنه «بين الاستحالات الدورية للكينونة والتراجع، يمكن للمرء أن يتصور وجود علاقة، ومع ذلك فإنها ليست علاقة مسببة. يمكن القول إنه في الدور الأخير الذي يبدأ مع فجر العكر الغربي ويزوغ مفهوم الحقيقة *aletheia*، كلما تعاملت نسيان الكينونة الذي يسقط فيه الفكر، توضح أكثر الأسلوب الذي تقتحم فيه المعرفة و السوعي ميدان الحضور، وكتيجة لذلك، الأسلوب الذي تتراجع فيه الكينونة» (61).

يعتقد هيدجر أن كل حل دوري للكينونة له تنافيه الذي يسمعه من القدرة على إدراك أبعاد تقع خارج اكتشافه الخاص لقد وصل مصير الكينونة إلى بهائنه الخاصة مع الفهم التقني لكل شيء كمورد لكل شيء هالاً يقول:

«لا تعني الشمولية الأخيرة [شمولية التقية] أن التاريخ قد تكشف كلياً. ما الذي يعنيه مصطلح المصير إن لم يكن أن الكينونة تعرض ذاتها أو ترسل ذاتها أو تضم ذاتها في كل لحظة إلى مجال الوحدة؟ هذه الوحدة هي وحدة الدور [العصر أو المرحلة]. هناك تساه أصلي لكل دور ولكل الأدوار. كل دور من التاريخ هو مرحلي وهذا يعني كحاً ذاتياً أو توقفاً ذاتياً أو تراجعاً للكينونة يتوافق مع تجليها إن هذا المرحلي أو التاريخي الذي ينتشر على قاعدة الظهور الحر يبقى مغلفاً على ذاته» (62).

الانتساح على الكينونة ودور الوساطة والضمير المبدع والمسؤولية، تبدو مشكلة الاختلافات الحاسمة بين الحيوانات والبشر، بين الوجود [عاماً] والنازير [الموجود البشري]. إن عالم مؤهلاتنا كيشر، أكثر إنجازاً وعليه مسؤولية أكبر في ضبط الأذى. على الرغم من أن الدور هو مثال بشري خاص عن التجلي في عالم، فإننا عندما نتخيل أن عالمنا أسمى من عوالم الحيوانات أو الكائنات الأخرى، فلن نكون قادرين على اتخاذ في

الشعر أو في غيره، قرار الرعاية (وهو الحافز الأساسي للموجود - هناك) بأسلوب بوجه السياسة والعلم ونقلهما من العقلانية الحسية إلى احترام وتكشف للكينونة في شكلها الأصلي.

بدأ هيدجر، منذ هذه الانعطافة الأستمولوجية في الثلاثينات، يفكر بأن التقنية هي في الوقت نفسه الخطر الذي ينسي الإنسان كينونته، وهي القوة المنقذة أيضاً. لقد استحال مصير الكينونة ودخل بواسطة التقنية إلى عصر القولة التي لا مفرّ منها. وبدأت البشرية، كشرارة للحياة، تتصور نفسها إيجابياً أكثر من كونها مجرد ملوث للأرض. في الثلاثية الروائية «المريخ» التي كتبها كيم ستانلي روينسون، يبدو استصلاح الكواكب الأخرى كإمكانية ونتيجة للمأزق البيئي والسياسي الذي أنتجته التقنية والرأسمالية الاستهلاكية. وفي السلسلة التلفزيونية التي أعتمدها سام نيل عن القفل، يفكر باستصلاح كواكب أخرى لأن المنظومة الشمسية سوف نشيح ونخمد جاعلة الأرض غير قابلة للسكن. تجعل الإبداعية التقنية من الممكن نقل الحياة بأكملها إلى مكان آخر في ساحة مستقبلية من التطور. فشرارة الحياة، كما يقول بيل، ربما توجد على هذا الكوكب فقط من بين مليارات النجوم والمنظومات الشمسية في الكون. إذ صون الحياة ورعايتها وإعادة توليدها هي إمكانية ومسؤولية على التقنية والبشرية.

المراجع

- Bate, J. 2000. *The Song of the Earth*. London: Picador.
- 2001. «Out of the Twilight.» *New Statesman*. Vol. 14, No. 665, pp. 25-27.
- Haar, Michael. 1993. *The Song of the Earth: Heidegger and the Grounds of the History of Being*. Reginald Lilly, trans. Bloomington: Indiana University Press.
- Heidegger, M. 1962. *Being and Time*. John Macquarrie and Edward Robinson, trans. Oxford: Blackwell.
- 1975. *Poetry, Language, Thought*. Albert Hofstadter, trans. New York: Harper & Row.
- Miall, D. 2000. «Locating Wordsworth: 'Tintern Abbey' and the community with nature» *Romanticism On the Net*, 20, November 2000. (accessed July 20, 2001.)
(<http://users.ox.xc.uk/~scat0385/20miall.html>).
- Peters, M. 2001a. «Introduction: Heidegger, Education and Modernity».in M. Peters, ed. *Heidegger, Education and Modernity*. Boulder and New York: Rowman & Littlefield.
- 2001b. «Anti — Globalisation and Guattari's The Three Ecologies» Unpublished paper.
- Till, A. 1994. «Introduction.» *The Works of William Wordsworth*. Hertfordshire, UK: The Wordsworth Poetry Library. Pp. v-viii.
- Wordsworth, W. and S. T. Coleridge. 1798. *Lyrical Ballads*. W.J.B. Owen, ed. (2 nd ed. 1969.) London: Oxford University Press.
- Wordsworth, W. 1994. *The Works of William Wordsworth*. Hertfordshire, UK: The Wordsworth Poetry Library.

الهوامش

1- نظمت الأبيات في مكان إلى الأعلى قليلا بيضعة أميال من موقع دير تيرتون وذلك خلال زيارة ثانية قام بها ووردورث إلى ضفاف وادي واي في تموز 1798. انظر:

The Works of William Wordsworth, Hertfordshire, Wordsworth Editions Ltd, 1994: p. 207.

2- As cited in «...Poetically Man Dwells ...» (Heidegger 1975).

3- Bate 2000.

4- بالطبع إن رسملة capitalization الطبيعة هي جزء من هذا الاستيلاء.

5- Bate 2000

6- ينسب جونانان مات عبارة «أغنية الأرض» إلى هيدجر بينما ينسبها مايكل هار إلى هيراقليطس.

7- Bate 2000, ix

8- Ibid., 75

9- Ibid.

10- Ibid. p. 64

11- انظر كتاب بات:

Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition, 1991.

12- Bate 2000, p. 205.

13- Heidegger 1975

14- وضعنا هذه الملاحظة استنادا إلى خبرة شخصية لواحد منا (مايكل بيتر) الذي قام بتدريس اللغة الإنكليزية لمدة سبع سنوات في مدرّس نيوزيلندا. كذلك سبق له أن كان تلميذا في تلك المدرّس، وكان مطلوبا منه أيضا أن يقرأ ووردورث كجزء من المنهاج الدراسي.

15- Wordsworth and Coleridge 1798, 143.

16- Ibid. 151

17- Ibid. 147

18. Till: 1994. الدلالة الأخلاقية للطبيعة واضحة في الكثير من قصائد ووردورث.

يقول في مقطع شعري ملخصاً فلسفته الأخلاقية حول الطبيعة:

نبضة واحدة من خضلة

قد تعلمك الكثير عن الإنسان

عن الشر الأخلاقي و الخير

أكثر مما يستطيع جميع الحكماء.

والعلاقة بين النوع البشري والطبيعة - عبر الأرض والأشجار والغابات والبحر والسماء - غالباً ما تصطبغ بالدلالة الأخلاقية في الميثولوجيات الدينية للسكان الأصليين (كما عند قبائل ماوري Maori وهم السكان الأصليون لنيوزيلندا) ومن ثم يستفيد منها الشعراء والفنانون في أعمالهم (كما هو الحال مع الرسام الحداثي النيوزيلندي كولين ماكانان).

19- Maill 2000.

20- Maill 1993, 13.

21. يتقصى ميل عن ثلاثة موضوعات تمثلية قابلة للتأويل في القصيدة (التمودج الذي يستلهمه ووردورث في وصف المظهر الطبيعي، صلته مع التراث التصويري، والنور الأيقوني للمنظر الطبيعي والشخصيات الشربة في القصيدة) وذلك قبل أن يقترح الموضوع الدقيق الذي يتحدث عنه عند منطقة Symonds Yat، في هذا المكان حيث الشكل الخاص للمنظر الطبيعي (النهر الذي يجمع المزارع الريفية والمنحدر والشلال) هو الذي دفع ووردورث للتعبير مجازياً عما هو طبيعي في العقل البشري. يكتب ميل: إن قراءة خضراء لقصيدة دير تيرن تثبت أن العقل متجذر ومشكل بالسيرورات الباطنة ذاتها التي يمكن تعریفها في الطبيعة.

22- Bate 2001, 25-26.

23- Bate 2001, 26.

24- Ibid.

25- Bate 2000, 72.

26- Bate 2001, 27.

27- Bate 2000, 251.

28- Bate 2000, 258.

29- Ibid., p. 260.

30- Heidegger, cited by Bate 2000, 261.

31- Bate 2000, 266.

32- Ibid.

33- Ibid.

34- Ibid., p. 267.

35- Ibid., p. 266–67

36- Ibid. 267.

37- Ibid. 268.

38- Ibid. 269.

39- Ibid. 268.

40- Ibid. 283.

41- Peters (2001)

42- Peters (2001): في هذا الكتاب يتمضي بئر المقارنة الفلسفية الإيكولوجية التي يقدمها غوتاري Guattari كوسيلة لفهم ما أصبح يدعى الآن الاحتجاجات المناهضة للمولمة.

43- Heidegger 1962, 70.

44- Heidegger, in Haar, 1993: 11

45- Heidegger Holzwege, 1979: 37 in Haar, 1993: 13

46- Heidegger Holzwege, 1979: 31 in Haar, 1993: 11

47- Heidegger, *An Introduction to Metaphysics*, 1953: 11 in Haar, 1993: 11.

48- Heidegger, *Elucidations of Hölderin's Poetry*, 1951: 64 . 65 in Haar, 1993: 12.

49- Haar 1993: 12.

- 50- Haar 1993: 57.
- 51- ibid
- 52- Heidegger, *Elucidations of Hölderin's Poetry*, 1951: 38 in Haar, 1993: 57.
- 53- Heidegger, *Elucidations of Hölderin's Poetry*, 1951: 38 in Haar, 1993: 8.
- 54- [add] cf. R. Irwin, 2002, «Nietzsche and Heidegger; Nihilism and the Question of Value in relation to education» in Heidegger, *Modernity and Education*, M.A. Peters (ed.).
- 55- Haar, 1993: 25.
- 56- Heidegger, *The Ground of Metaphysics*, 1975: 371 - 372 in Haar, 1993: 26.
- 57- Heidegger, *The Ground of Metaphysics*, 1975: 274 - 275 in Haar, 1993: 12.
- 58 - Haar 1993, 2. أكثر من ذلك، يعتقد هيدجر أن ثمة فجوة بين البشر و الحيوانات أعمق مما بين البشر و المقنن
- 59- Heidegger, *The Ground of Metaphysics*, 1975: 388 in Haar, 1993: 8.
- 60- *What is Called Thinking?* 1969: 56 in Haar, 1993: 73.
- 61- Haar, 1993: 2.
- 62- Haar 1993, 2. ■

فوق قم الأشجار

دانا سوغو

ت. هدى الكيلاني

(يمكنك أن تزين نفسك بريش غيرك، ولكن لا يمكنك أن تطير به)
لوسيان بلاغا

هناك بعض الأسماء المعروفة بشكل عام مثل: كوت دراكولا، ناديا كوماتيتشي، شاوشيسكو، تنمي إلى مكان مشترك، وهو مكان يعلم البعض أنه معة شيوعية يلفها الغموض إلى حد ما، أو ربما جزء من معسكر شيوعي، وصادراً ما تزيد معلوماتنا على ذلك.

أود أن أقدم تعريفاً عن هذا المكان، وأتوي استثناء الجزء الأخير من تاريخ طويل لم يكن له تأثير يذكر على ثقافة هذا المكان وروحه. لذا سأحاول عزل أصل، «حضور» بالمعنى الهايدعري⁽¹⁾، أو قاعدة تشكل أساس كل ما هو موجود... فتضفي بذلك الشرعية على هذه الأخيرة باعتبارها كائنات، بمعنى أنها تشكل أساسها المعتمد والهام.

لنحاول أن نسلك طريقاً من البحر يتحرف ويتعطف عبر الحقول، وعلى ضفاف الأنهار، باتجاه الجبال، وفي أراضي تاسيا⁽²⁾ القديمة، منطقة أثرية تقع في الجنوب الشرقي

(1) مارتن هايدغر. (On the question of being) مطبعة جامعة كامبريدج عام 1998. ص: 300.

(2) عش Getians جنياً إلى جنب مع القبائل الأخرى، وعرفوا فيما بعد بالنسبة للرومان بـDacians،

الذين عاشوا في الجبال شمال سهل الدنوب وفي حوض ترانسلفانيا. وتمكنوا من إقامة مجتمع متميز

وحضارة مزدهرة في النصف الثاني من القرن الرابع قبل الميلاد.

من أوروبا، سكنها التراسيانيون Thracians، صارت لاحقاً آخر مقاطعة رومانية. آمن هؤلاء السكان بالخلود، لذلك كانوا أكثر شجاعة واستقامة من غيرهم⁽¹⁾.

وقد ترك كل من الإغريق، والرومان والعثمانيين، خلال غزواتهم، بصماتهم على قلوب شعب تلك المنطقة الجميلة (وهم مستلقون على شاطئ البحر، حيث تعقد الأمواج عقداً بيضاء يتخذ منها القمر عشاً دائرياً له. كان يعيش في هذه المنطقة أناس مسالمون وبسطاء، رعاة ومزارعون، اعتادوا أن يتجمعوا في الأمسيات حول النار يتبادلون الشعر. ولكن بين الفينة والأخرى، كانوا يسمعون كلاب الحراسة وهي تنبح في حظائر الغنم، فيسرعون للتصدي للغزاة التتر والأفار والمغول والبولنديين والأترراك أيضاً)⁽²⁾.

لنحاول أن نقدر قيمة الوحدة التي ينشئها جسر يصل بين أطراف تأثيرات متنوعة كثيرة. ولاند من إطلاق اسم على هذه الأرض المحاطة بالغابات الكثيفة أو بالسهول الخصبة، ليكون ذلك الاسم رومانيا. في هذه الجولة أختار، كدليل لي، صوتاً يستحق أن يمثل شعبه، وأفضل من عر عن حس شعبي الأخلاقي، ألا وهو الشاعر: ميهاي إمينسكو (1850 - 1899)، المكرّم بـ «القيمة والعقيدة»⁽³⁾، وفرومير الأدب الروماني⁽⁴⁾.

تشمل أعماله كل أسواع الشعر* (الماطمي، الفلسفي، الكوني، الجغرافي، التاريخي، والهجاء الاجتماعي)، إضافة إلى النثر والكتابات الصحفية وقد تجاور إرثه الأدبي خلود الرومانسية، والتقاليد الفلسفية والأدبية أيضاً، وتأثير أدب الشرق الأقصى وكذلك البصمة الواضحة للأدب الشعبي الروماني. وقد نجح في إيجاد عالم شخصي من المعاني حول الحياة البشرية للكون بوصفه نظاماً متناغماً وذلك في نماذج بدئية ذات أهمية كونية. يتميز شعر إمينسكو ببساطة لغوية فريدة من نوعها، ويتناول بارع للقافية والشكل الشعري، ويعمق الأفكار وليونة التعبير مما أثار تقريباً في أعمال كل الكتاب الرومانيين المعاصرين له والذين تلوّه.

اعتاد الناس في بلد، في حياتهم اليومية، في أوقات السلم النادرة أو في أوقات الحرب المتكررة، أن يعبدوا إلهاً كونياً يدعى (زالموكسيز)⁽⁵⁾، المنشئ لفكرة الحياة بعد الموت.

(1) لندن، نيويورك 1890. (The History of Herodotus).

(2) ص: 28 - 29. (They had to have a name). (Marrin Sorensen).

(3) Aurel Martin, Foreword to Mihai Eminescu (Bucharest. Minerva, 1978), P.28.

(4) Amita Bhose, Eminescuand India (Iasi: junimea, 1978), P xi.

(5) تمثل عبادة زالموكسيز للشعب الروماني نوعاً من الوحي الأسامي والتحصير البروتستانتية.

وقد ركزوا في صلواتهم على طلب القوة لمواجهة القدر المحتوم، والرضا بالأحداث السعيدة أو المأسى المحتملة على حد سواء.

عندما لم يكن الموت موجوداً، أو حتى الخلود،
قبل أن تحرر بذرة الخلق الحياة للمرة الأولى،
عندما لم يكن الأمس شيئاً، ولم يبدأ الزمن بعد،
عندما كان الواحد يشمل كل شيء، وكل شيء أقل من الواحد،
عندما كانت الشمس والقمر والسماء والنجوم
والأرض التي تدور،
ما تزال كلها جزءاً من الأشياء التي لم تولد بعد،
وانت تقف بمفردك.... سألت نفسي بوجل،
من هذا الإله العظيم الذي ننحني أمامه؟
إليه أدين بعيني لأنني أستطيع أن أرى بهما الفجر،
إليه أدين بقلبي الذي تملؤه الرحمة. (صلاة من داسيا)⁽¹⁾

(أنا هنا كي أجمعك تحصح) تلك هي الجملة المعتادة والمتكررة للتعريف بالنيات التي استخدمها أولئك الذين قبلوا مراراً وتكراراً حتى في مثل تلك اللحظات، ودون معرفة الهدف الحقيقي للبراءة، لم تسمع عادة حسن الشياطة إلا بالحوار التالي:
يا سيدي، مهما يكن غرضك والطريقة التي أتيت بها إلى هنا،
وظالما أننا على وفاق ووثام فإنك موضع ترحيب كبير
أما بالنسبة لإخضاعنا، أيها الحاكم المهيمن، فإننا نرجو منك المَعذرة!
ربما نعتزم أن نضربنا بهرجالك وعدتك الحربية،
أو ربما سنتردد على أعقابك في التو واللحظة،
بقلم لليون ليفيتشي وأدريه بانقاس.
لتعدي علينا بذلك نعمة من نعمك الملكية....
مهما يكن الأمر، وفي مختلف الأحوال والظروف....
كل ما باتي به القدر،
سواء حرب أم سلم،
سننظره بسرور واستعداد. (الرسالة الثالثة ص 303)

(1) جميع القصائد التالية تعود إلى كتاب (القصائد) لـ: ميهاي إمينيسكو - يوحنا ست 1978 ترجمت إلى اللغة الإنكليزية.

إن جواباً كهذا لن يمسّ أي شخص يأتي وفي نيته احتلال البلد. فقد تعرضت هذه الأرض لقرون مضت لاجتياحات عدة كالقوط والمغول والأفار والسلافيين والبلغار والمجر. فالمناجم الغنية بالفضة والمعادن والذهب والحبوب والشروات الطائلة، إلى جانب موقعها الاستراتيجي بين الشرق والغرب، بين المسيحية والإسلام، كل ذلك جعل من رومانيا ساحة للقتال لا تهدأ، لا تعرف رماً أو مكاناً. ثم أتى العثمانيون والفرنسيون (حكام من أصل يوناني باسم الباب العالي) تبعهم بعد ذلك الألمان، ثم الاتحاد السوفياتي. كانت داسيا، التي أطلق عليها فيما بعد اسم رومانيا، بلداً صغيراً محاطاً بقوى كبرى، وقد احتاج شعبها إلى إرادة قوية ونظام واعتداد بالنفس ليستمر بالحياة. ولأولئك الذين أتوا بهدف الغزو، كان الجواب دائماً:

لا أرغب على الإطلاق أن تأتوا لتتعرفوا إلينا عن قرب،
ولن ترتفع أمواج نهر الدانوب العاتج عندما تغرق فيه جيوشكم
كثيرون أتوا منذ الأزل إلى هنا - داريوس العظيم
كان الزائر الأول - كما يذكر التاريخ القديم
منذ زمن بعيد، بنى الكثيرون جسوراً عبر الدانوب
هنا وهناك،
كثيرون من الناس رحلوا مع كلاب الجحيم
إلى الضفاف الشمالية،
والإباطرة ذوو الأفق الضيق في احتياجاتهم
والذين يظنون أن الأرض تتألف من أربعة أقسام
زاروا أيضاً هذا البلد طمعاً بأرضنا ومباهنا....
أكبر أن أتباهي، أو أن أخيفكم، ولكن انتبهوا
جيداً، عندما وصلوا إلى هنا،
تعرضوا لمشاكل جمة
وسووا بالأرض. (الرسالة الثالثة ص 307)

أنا أداخ فقط عن فقري، وعن مشاكلي،
وعن قومي.....
لذا، كل ما يتحرك في هذا البلد، سواء
كان نهراً، نسمّة، أو شجرة بلوط،

هو صديق وفيّ لي فقط إلا أنه
عدوّ لدوّ لك،
وبرغم جهلك سيظهر كل شيء
باستثناء الكراهية.

نحن لا نملك جيوشاً، رغم ذلك، شهرتك
العظيمة لن تروّعنا وتهزّ
تعلقنا الشديد بوطننا،
لأنه جدار لا يعرف الاستسلام (الرسالة الثالثة ص 309)

على الرغم من ذلك، كانت الحروب دائماً حتمية؛ إذ لم يكن أحد مستعداً (أن يعلق
علينا نعمة من نعمة الملكية). كان الإله زالموكسيز، الذي استبدل فيما بعد بيسوع
المسيح⁽¹⁾، النعمة الوحيدة التي يتطلع إليها أولئك الناس الذين استمدوا قوتهم من خلال
الأمل بالحصول على مساعدة وتشجيع إلهي.

بندفع الفرسان بانتظار الإشارات،
الأوامر، الأخبار من أمتناذين،
بركباتهم الخشبية غير المصقولة
بهمزون جيادهم الشرسة،
فتضرب الأرض، بنزق، بحوافرها،
ثم تندفع فوق المراعي الخضراء.
تحت أشعة الشمس تلمع الرماح،
وتشدّ الأقواس في الهواء،
وكسحب من النحاس والبرونز، ومع
صوت الهتافات المدوية،

(1) وصلت الديانة المسيحية إلى دالميا للمرة الأولى تحت حكم الإمبراطورية الرومانية في بداية للقرن الرابع قبل الميلاد. وبسبب حصوعها فيما بعد للإمبراطورية القبطية الأولى اعتنقت دالميا الأرثوذكسية الشرقية.

تتطأير السهام من الجبل إلى الوادي،
معتمة الأفق بأكمله،
تنزّ، تطنّ كالزوبعة،
تنطلق كوابل المطر،
فيضج ميدان المعركة بالمتقات

الحربية وقعقة الخيول. (الرسالة الثالثة ص 311)

لاقى الأتراك الذين كانوا يرغبون بالسيطرة على الأراضي الممتدة إلى ما وراء الشواطئ الجنوبية للبحر، العواصف المفاجئة التي صرّبت مياهها، فارتدوا وهم مندحشون من سوء استقبال ما سموه فيما بعد البحر الأسود. وفي النهاية، يسط الجيش الروماني مجده ويجبر الغزاة على الانسحاب باتجاه القلوب. وتتوضع أشعة الشمس كالساج الدري فوق قسم الجبال.

يعود الآن الجنود إلى وطنهم ويستعيدون طريقة حياتهم التي هجروها، غير أنهم واعون للفقر الحتمي لعمرة السلم. ينظر الراعي إلى النجوم ويتغنى بها، ويحصيها، ويحاول أن يتعرف إليها، ثم يعط، تحت أشعة النجوم والقمر، في يوم هاتئ، وينظم نفسه إيقاع عميق وهادئ. وعندما يستيقظ في الصباح يمشي لأعاصمه. تولّد هذه الإيقاعات كلمات وعلى أنغامها يولد الشعر⁽¹⁾ وربما يحسم عن الكلام الكثير من الشعر، سواء أقوال مأثورة أم حكايات، وذلك تنطيم قافيته العادية.

وجدت اللغة الرومانية للمرة الأولى عام 1521، وكانت النصوص الأولى ديدية. فقد استعملت الكتيبة في السابق اللغة السلافية في طقوسها الدينية. تعود اللغة إلى أصل لاتيني في نيتها ومفرداتها الأساسية. وكل ما يتعلق بحياة الإنسان على الأرض وتحت السماء، باعتباره كائناً حياً، يعود إلى هذا المنهل العظيم. بعض المفاهيم مثل: الإله، البلد، القلعة، القانون، كلها لاتينية. وقد جلب الغزو السلافي مفرداته معه ليحسّر عن الوضع الجديد للتبعية والعبودية وأصبح الغزاة الآن: المالكين، الأسياد، وأصحاب الأراضي⁽²⁾. واصلوا معهم وراء الثروة، الجشع، الاعتداد بالنفس، المصلاية والفسوة ويوجودهم أصبح الفرد الروماني عبداً فقيراً، ضعيفاً ومسالماً. وأصبح خادماً يتعرض لمختلف المحن: النزوات، الاضطهاد، العقاب، المشقة، المرض، الأشعث، الزلز، النواشب، المشاكل، الحقد، الشهوة

(1) Nicolae Iorga, History of Romanian literature (Bucharest: Minerva, 1985) p. 19.

(2) الكلمات الإيطالية من أصل سلافي.

الخسارة، اللوم والحزن. الآن أصبح السيد الجديد يدفع له، يطعمه، يتصدق عليه، يعطيه الفرصة ليتألم، ليكون ختوعاً ويندب، ليشعر بالذنب ويهان، ويأتي من السيد للتوبيخ، التشويه، ادعاء صفات الله، الترحيل، الإحباط الموت، الخسارة وأحيراً الجنون.

أما الكلمات الأخرى فتعبر عن الغزو، وعن النكبات. فقد نشأ الشعر الروماني من كلمات لاتينية رزينة، من لعنة سلافية متناثرة من قسَم هنغاري، ومن لغة إفريقية⁽¹⁾.

ليس من الصعب تخمين التغيير الذي حدث في الموقف العقلي للناطقين بمثل تلك اللغة «المزقة»؛ لأنه «لا بد من توضيح المعنى اللغوي والمضمون العقلي معاً»⁽²⁾.

وقد أصبح كل من مفهومي الثقة بالنفس والأمل غريبين إلا أنهما استعيدا شيئاً فشيئاً مع اقتراب الحكم من نهايته.

ومع استقرار الحياة الاجتماعية، كانت ذكريات أيام الطفولة والشباب تعود في لحظات التأمل، إلى ذاكرة المرأة. فيشعر البعض بالندم على البساطة المفقودة؛ إذ بإمكان المرأة أن يجد السعادة والروعة بطريقة عفوية.

مرت السنون كما يمر السحاب فوق الجبال

والوديان

ولن تعود ثانية إلينا، بحق،

لأنني لم أعد أفقت كما كنت في شبابي

بالخرافات، والألغاز، وحكايات الجن

التي كانت تضيء جبينتي وأنا

طفل.....

شبه مدرك، مع إحساس داخلي مبهم

(قصيدة مرت السنون ص: 439)

يسود في المدينة شعور بالاختناق والتوق إلى الطبيعة. فحياة الفلاحين الخالية من التعقيد ومن فساد الحياة المدنية، والعبات الكثيفة، وفصول الربيع المشرقة، بالإضافة إلى

(1) George Calinescu, History of Romanian literature (Bucharest: Litera, 2001) P.21.

(2) Alexander Miller, Philosophy of Language (London and New York: Routledge, 2004), P.21

حياة القرية الفطرية في الوادي، والأفكار الساحرة والصور العقلية، كلها تنادي المرء من الخلف فتملأ قلبه بالكآبة

موحش يبدو صوت البوق في المساء فوق الهضبة
تعود قطعان الأغنام، والنجوم على طريقهم
ما تزال تتلأل،

بنابيح المطايا تنتحب بخير صاف...
السحب تجري بهدوء، يمزقها شعاع القمر
إرباً،

الأكواخ ترفع أسقفها القديمة إلى مدار القمر
للتسائل،

مجاديف الينابيع تصرّ في نسيم
الغسق،

الدخان يلف الوادي، والحنان الذي المنبعثة من الحظائر
تطوف هنا وهناك.

متعبون من العمل الشاق، عاد الفلاحون
من الحقل،

من الكنيسة القديمة، ملجأ العامل
ملاذه،

أصوات الأجراس تصل عفان السماء.

(أمية فوق الهضبة ص 438)

السماء، الشمس، القمر، نجم المساء الليل، الفصول، الغيوم، العاصفة، العاصفة الثلجية، الثلج، البحر، النهر، تائق المياه وخيرها، حفيف أوراق الأشجار، الأزهار والعصافير، تمازج كل هذه الأشياء في بيئة ملونة وموسيقية، تواصل متناغم بين كل هذه العناصر في الطبيعة من جهة وروح المرء من جهة أخرى. يجلس المرء عند حافة القراغ، عند شاطئ البحر، تواقاً إلى عتبة عميقة كثيفة، متطلعاً إلى طريقة لصنع ما هو مرثي بغية كشف اللامرئي، حالماً باللامتير في حضم الأشياء المتغيرة كلها.

لذا أرجو أن يكون يومي هادئاً،
والغابة دائماً قريبة،
والسماوات دائماً صافية،

ولا يعكر صفو المياه شمس.
كما سأتوقف أخيراً
لأخوض في فوضى العالم،
لحظات الماضي العزيزة
ستجثم على ضريحي.
النجوم، وأصدقائي الذين يسترقون النظر
عبر النيران الظليلة، في الأيام الخالية،
سيهتسمون، وعلى الدوام
سيراقدون ويحرسون نومي.

(النعمة التي ألتبسها مؤخراً ص 445)

تبدو قبة السماء فاصلاً أيقونياً منشقاً يهبط منه العدم. يجلس المرء تحت قوس أسود
تبلغ أعمدته الجيوم، ويرغب أن يخرج من مجرى الزمن الصاخب ليدخل نفسه في كثافة
الصمت المطبق.

في زاوية غرفتي
بهوت العنكبوت هي ثروتي الوحيدة
وبين أكوام المجلدات
تركض الجرذان خلصة جيتة وذهاياً.
وسط عذوبة هذا الهدوء
أرفع نظري إلى المصباح
وأستمع إلى صوت قضمهم
فوق أغلفة كتبتي (العزلة ص 212)

يُضي المرء أيامه في جوف غرفته، غارقاً في التفكير في أسباب وجوده فيصاب
بلامبالاة متفطرة:

لنذول كل الأعين المتغرية من طريقي!
عُد إلى صدري، أنت أيها الحزن اللامبالي!
فريما أموت عندئذ بهدوء، أعيدوني إلى
وجودي الشخصي! (قصيدة غنائية على الوزن القديم ص 435)

يبرر هذه اللامالاة الإدراك الكامل لدورة العالم التي لا تنتهي:

ممما تكن الطريقة التي تظهر بها الأشياء
بالطريقة ذاتها ستدخل في دوامة،
ولعدة آلاف من السنوات،
اطرح والحزن حكما العالم
اقتنعة أخرى - إلا أن المسرحية ذاتها،
شفاه أخرى - إلا أن اللحن ذاته،
خُدعت كثيراً، إلا أنك ما زلت ثابتاً،
لا تكن عبداً للأمل أو للرعب. (التفسير ص 427)

في هدوء الليل، تثير القضايا البشرية قلق الإنسان، وبينما يحاول التوصل إلى إجابات مختلفة، يستبدل المرء الآلهة بكائنات خفية: وجود عدم وجود أسرار مبهم، أم أب. لا يهم كم هو عدد المرات التي نحسب بها عن ذلك السؤال إذ يبدو وكأن هناك على النوام شيئاً ما يبقى عامضاً. جسم، الهوة، إخفاق المرء في محاولة فهم ما لا يمكن فهمه... ثم شرارة مفاجئة عن عالم مخلوق.

هل هي جهنم؟ أم الموت؟ هل هي سمول
لا نهاية لها؟
لم يكن هناك حالة من الحكمة، ولا حتى
عقل ليفهم.
لأن الظلمة كانت شديدة كما هو
ظل المحيط،
والعبون، إن وجدت، يمكنها
أن تشكل عنه فكرة.
لم تكن ظلال الأشياء غير المصنوعة
قد بدأت تومض بعد
وبقناعتها الذاتية، بسود السلام السرمدى
كل ما هو اسمى.
فجأة، تبدأ نقطة بالتحرك - إنها نقطة البداية،
أو الآخر المتوحد....

ثم تصبح خصوبة الأب، ومن العدم
تصنع الأم
إنما أضعف من نقطة الماء، هذه النقطة الصغيرة
التي تتحرك وتقفز
ما هي إلا الحاكم المطلق لمجالات
العالم غير المحدودة. (الرسالة الأولى ص 261)

إن جميع القضايا الجدلية، ليس فقط الفضول المطلق، بل الرغبة بمعرفة المجهول تدفع
المرء للبحث عن معنى ضمني يكمن وراء تنوع حياة الإنسان وتفرض عليه الوصول إلى
أعماق جديدة للتبصر وقمة التفهم. التساؤل، والدعشة من التنوع العظيم للتجربة البشرية،
والتجارب التي تثير القضايا التي لا يمكن الإجابة عليها عن طريق الاستنتاج المنطقي،
ولكن فقط عن طريق العيش في الحياة نفسها:

عندما أفكر ملياً في حياتي، تبدو لي
دفعاً ثابتاً...

رواية ترفى ولكن ببطء، بواسطة أفواه
لا أعرفها....

كأنني لم أعشها قط، أو كان لي
دور ما فيها!

من ذاك الرجل الذي أخبرني القصة
المحفوظة عن ظمير قلب؟

منذ متى وأنا أصغي إليه - وأضحك على
ما يقال،

وكأنني أضحك على أحزان شخص غريب؟...

يبدو لي أنني ميت منذ أمد بعيد. (الكأبة ص 551)

بحكم اضطرابهم دوماً إلى القتال، وعلى الرغم من توقعهم للحياة البسيطة في أحضان
الطبيعة، في محاولة للبحث عن معانٍ لما يرونها، يبدو أن الرومانيين ربما يفتقدون أي
نوع من أنواع السعادة. إلا أن الروماني، بشكل عام، شخص مرح ومتفائل تمكن طوال
حياته من أن يطور نوعاً غريباً من حسن الدعاية يتقلب من السخرية والتهكم إلى التهكم
الذاتي، أي السخرية من أحزان المرء الشخصية. كان هذا سلاحاً لا يمكن لأحد أن يجرد

مالكة منه، كما أنه ملائمة أيضاً. وقد تعلم عقل الإنسان أن يجمع في وقت واحد بين طولي موجتين مختلفتين، ضمن عالمين مختلفين من الحديث قافزاً من مضمون تراثي إلى آخر. يقول هنري برغسون⁽¹⁾ إن المرء يعيش بمشاعر متناقضة، ويتوسع مزاجي كبير، وينوع من «التخدير القلبي الأني». والعاطفة التي يهجرها الفكر تجد لها متفصلاً في الضحك. ولذا فإن قلب الإنسان المجرد من العواطف السلاح الوحيد الذي يسمح له بحمله، والمدموم بذكاء فطري، يخلق ضحكة غريبة، مستمدة من عناصر متنوعة، غالباً غير واعية: كالإكتئاب المقموع، والقلق المكبوت، حتى شعور اللامبالاة تجاه الأشياء أو الأحداث التي لا يملك المرء حرية التعبير تجاهها.

على الرغم من ذلك، مر الزمن وأصبحت كل حقبة شيئاً فشيئاً جزءاً من المعرفة التاريخية للشعوب، علاوة على أنها أصبحت جروحاً في قلوبهم لم تتعلم، وتوقاً من الأعماق لما يعني أن يكون إنسانياً. ومن خلال الصدمات الثقافية المتكررة، تم استيعاب آثار ثقافية مختلفة، الأمر الذي وسع من أفقهم، وأغنى أفكارهم. على الرغم من ذلك، فإن الوحدة التي جمعت أطراف التأثيرات العديدة والمختلفة هي الروح الرومانية، أو بمعنى آخر القاعدة الأساسية التي واصلت صمودها ضمن القوة التي اكتسبتها من خلال الوقت والنضال. واليوم يعيش الناس سعداء بمد أن سنحت لهم الفرصة ليصبحوا كما كانوا يتمنون على الدوام: كانت بشرية حرة تعيش بيمان حياة بسيطة ومسالمة، دون أن يتلقوا على الدوام تعليمات عما يتوجب عليهم أن يقوموا به أو يشعروا به أو يعكروا فيه، وذلك من قبل أولئك الذين لم يحاولوا مطلقاً أن يفهموا طريقتهم الخاصة في فعل كل ذلك. وأخيراً، أن الألوان لأولئك الناس أن يعيشوا كالأطفال⁽²⁾، حياة طبيعية وحرّة، لا يمثلون في محنتهم في السماء⁽³⁾ إلا لأحلامهم وتطلعاتهم الخاصة.

دانا سوغو: باحث روماني الأصل عاش في كاليفورنيا.

المراجع:

Bulletin of the Ramakrishna Mission Institute of Culture ■

- (1) Henry Bergson, *Laughter: An Essay on the Meaning of Comic*, from <http://www.authorama.com/book/laughter.html,ch.1,par.2>
- (2) J.M.Coetzee, *Waiting for the Barbarians* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin), P.133.
- (3) Constantin Noica, *Cuvint Impreuna des pre Rostirea Romaneasca* (Bucuresti: Editura Eminescu, 1987), p.107

مايكوفسكي بين عهدين

العهد القيصراني والعهد السوفييتي

مالك صفور

لا أبالغ إن قلت: إن فلاديمير مايكوفسكي، واحد من أهم وأبرز شعراء النصف الأول من القرن العشرين، ليس في جمهوريات الاتحاد السوفييتي، بحسب بل والعالم أيضاً. دوى صوته مجلجلاً في أصقاع روسيا القيصرية، وتذد بالمودية والاستبداد اعتق وهو فتى صغير الأفكار الثورية، انضم إلى الحرب الشيوعي (الاشتراكية)، واعتقل ثلاث مرات، وقف حياته وكل مولاه وطافته من أجل الثورة الاشتراكية، وفصايها الشعب الكادح، الغارق في مملكة الظلام.

وما هي ذي الثورة، التي نذر حياته لها، وبشر بها، وضحى بكل شيء من أجلها، تنتصر. فيزيد من نشاطه، من أجل ترسيخ مبادئ الثورة الاشتراكية العتية. لكن الشاعر العملاق سرعان ما اصطدم بالانتهازيين، والبيروقراطيين، والمتسلقين، فأصيب بخيبة أمل كبيرة جعلته ينهي حياته بيده.

ومع أن المستحرج، لا يلقى الأسف أو الرحمة، إلا أن انتحار شاعر بحجم مايكوفسكي يستدعي الباحث التفكير والتساؤل والبحث لماذا انتحر مايكوفسكي؟؟ وليس مايكوفسكي هو الأول من بين الأدباء والشعراء الذي ينتحر.

فلقد انتحر شعراء قبله وبعده، كالروائي الألماني هنريش فون كليست عام 1811، الشاعر الروسي سيرغي يسينين 1925 وانتحرت الروائية الإنكليزية فيرجينا وولف عام 1940، كما انتحر الكاتب الألماني ستيفان رفايج 1942 والكاتب الكبير الأمريكي

أرست همنجواي 1961، وآخر الذين نعرفهم، ممن أنهوا حياتهم بيلهم هو الشاعر اللبناني خليل حاوي، الذي اتحر في صيف 1982 إثر اجتياح العدو الصهيوني للبنان.



ولد فلاديمير مايكوفسكي، في العقد الأخير من القرن التاسع عشر، وتحديداً، في عام 1893، ذاك الزمن، الذي يوصف بزمن الغليان، والمعاصف، والاضطرابات، والتناقضات. الزمن الذي كانت فيه البلدان والشعوب التي تهيم عليها الامبراطورية الروسية تن تحت نير الاستبداد والعبودية، وفي الوقت ذاته كان الثوريون من مثقفين وعمّال وفلاحين وتنظيمات ثورية سرية وعلمية تقود النضال الشرس ضد النظام القيصري المستبد.

في ذاك الزمن ولد فلاديمير مايكوفسكي، شاعر المستقبل، في قرية (بغداداي) من أعمال جورجيا، في تلك القرية النائية، قضى طفولته الأولى، كان أبوه يعمل حارساً أو مشرفاً على العلبات. وكانت أمه، ابة عسكري، تهوى الشعر والرسم.

كان الأب رجلاً كريماً مصيباً؛ فمن النادر أن يمضي يوم من غير أن يستقبل أبوه في بيته الضيوف. وفي البيت المضياف، سمع الصغير فلاديمير اللغات المختلفة من الضيوف المنتمين إلى قوميات مختلفة متعددة اللغة الروسية، الجورجية، التترية والأرمنية.

عندما بلغ فلاديمير الثامنة من عمره، حملته أمه إلى بلدة (كوتايسي)، إذ لم يكن في قريته (بغداداي) مدرسة بعد.

في سني تعليمه الأولى أحس الصغير فلاديمير بالاعتراّب، واصطدم بالفوارق الطبقيّة بينه وبين زملائه، أبناء الموظفين الروس المتعجرفين، ومن يومها أحس بالاصطهاد الطبقي، وفي عام 1905 بدأ فلاديمير وهو في بداية سس المراهقة التعرف إلى الكتابات الثورية العلنية والسرية، والتي كانت تأتي بها أخته (لودفيل) من موسكو حيث كانت تدرس. وبشكل تلقائي وطبيعي، وجد نفسه منضمّاً إلى الحلقة الماركسية في (المدرسة العليا) في بلدة (كوتايسي).

اشترك فلاديمير في تشرين الأول عام 1905 في أول مظاهرة سياسية، نُظمت في (كوتايسي) بمناسبة الحنارة التي أقيمت في موسكو للبشفي (تبقولا باومان) الذي اغتالته جماعة (المئة السود) الرجعية، وفي العام التالي، أي في عام 1906 توفي والده بشكل مفاجئ.

ب وفاة والده انقلبت حياة الأسرة رأساً على عقب. وبقيت الأسرة دون أي مصدر رزق يذكر، سوى عشرة روبلات - تقاعد الأب - فاضطرت الأم للرحيل إلى موسكو. ومنذ تلك اللحظة أحس فلاديمير ذو الثلاثة عشر عاماً بالمسؤولية الكبيرة، كونه «رجل» الأسرة الوحيد. عاشت الأسرة في موسكو الفقير الملقع. كتب الشاعر فيما بعد في مذكراته: «عشنا في فقر. عشرة روبلات لا تكفي. أنا وأختاي في المدرسة، فاضطرت الأم لتأجير غرفة، والنهاب للعمل، كانت روسيا هي حلم حياتي، ولم يمثل أي شيء آخر لدي مثل هذه الجائنية المريعة».

التحق فلاديمير في موسكو بالمدرسة الثانوية، وهناك انضم إلى الحزب الاشتراكي الديمقراطي وجناح البلاشفة، وشارك بقوة في الدعاية السياسية بين عمال موسكو، وهذا كان سبب اعتقاله للمرة الأولى في 29 آذار 1908، في مبنى المطبعة السرية للحزب الاشتراكي الديمقراطي، لكن صغر سنه شجع له هذه المرة، فأفروا عنه ليوضع تحت رقابة الشرطة. بعدها التحق بكلية العلوم التطبيقية، وعلى الرغم من الرقابة الصارمة، بقي ناشطاً، تدفعه الحماسة الثورية للدعاية وتوزيع المنشورات السرية، واعتقل شتاء 1909 للمرة الثانية، لمدة أربعين يوماً، أيضاً، شجع له صغر سنه، فأطلقوا سراحه. ولكن بعد ستة أشهر، أي في صيف 1909 اعتقل للمرة الثالثة، حين اشترك في عملية تهريب ثلاث عشرة سجيناً سياسية من سجن (نومسكا) نكن هذه المرة سجن قرارة العام، في زنزانة منفردة، كما يتذكر في الزنزانة (103) ويصدر الحكم بسجن الفتي، بنفيه لمدة ثلاث سنوات، لكن استعطاف أمه واسترحامها من جهة، وصغر سنه من جهة ثانية؛ إذ لم يكن قد بلغ الثامنة عشرة، ومن أجل رعاية أمه وأخيه أخرج عنه.

في السجن، كتب قصائده الأولى، وهناك قرأ بايرون وشكسبير وقرأ الأدب الروسي؛ بوشكين، وليرمنتوف، و دوستوفسكي.

من قصائده الأولى، قصيدة بعنوان (صباح) نورد بعض المقاطع:

المطر الكذاب

ينظر شذراً

ووراء النافذة الحديدية

المضادة الساكنة

حيث التفكير الحديدي للأسلاك الممدودة فوق الرأس.

سريع من القش

وفوقه

استقرت بشكل رائع

النجوم المضيئة

لكن خلف

كل الرعب

المدمر

والقذارة

ستبتهج العين في النهاية

رغم عهد الصلبان

اللامبالي

وحيث

تواهبب المواخير

الممتلئة بالرعاع

يندفعون في باحة واحدة مشتعلة

نحو الشرق الذي يذبح

بعد خروجه من السجن، يعلن مايكوفسكي: «أريد أن أصنع فناً اشتراكياً». فانتسب

مجدداً إلى مدرسة موسكو للرسم هناك تعرف إلى جماعة المستقبلين

في البداية، أعجب مايكوفسكي بأفكار المستقبلين، الذين أعلنوا التمرد على الماضي،

ونادوا بالإطاحة بالتراث الكلاسيكي ودعوا إلى تحرير الشعر من كل قيد. ونبذوا كل ما

يمت إلى الأصالة الشعرية بصفة. ولم يكتفوا بذلك، بل كان سلوكهم الاجتماعي فيه شيء

من الغرابة، فأخذوا يرتدون الثياب ذات الألوان القاتمة، ويربطون المناديل في أعناقهم،

بالإضافة إلى استخدام كلمات بديئة في أثناء المناقشات الأدبية.

لم يستمر مايكوفسكي طويلاً مع جماعة المستقبلين، فأدبر لهم ظهره، واتجه بكليته

إلى الفن الواقعي، لكنه حافظ بقوة على التجديد الشعري المؤسس على تقاليد الشعر

الروسي العريق.

ومن قصائده قبل الثورة، قصيدة هامة بعنوان: «غيمة في سروال». وتعد هذه القصيدة من

أهم قصائد مايكوفسكي وأنضجها، قبيل الثورة، بدأها عام 1914، وكان عمره اثنتين

وعشرين سنة. كان عنوان القصيدة في البداية: «الحولري الثالث عشر». لكن الرقابة لم توافق

على هذا العنوان، فاضطر بعد لأي، لتغييره إلى: «غيمة في سروال» قاصداً التهمك على

الرقابة والسخرية منها، من ناحية، ومن الباس الرخوين من ناحية ثانية.

حَدَّ مايكوفسكي نفسه مغزى القصيدة ومضمونها فكتب: (فليسقط حبكم، فليسقط
فَنُكْم. فليسقط نظامكم. فلتسقط ديانتكم) أربع صرخات لأربعة مقاطع.
مهد الشاعر للقصيدة، بمقدمة تعطي القارئ المفتاح الانفعالي، ومن خلال هذه
المقدمة، يدخل القارئ إلى عالم القصيدة المعقد والمركب.
خرج مايكوفسكي، كمادته، عن المألوف، فحطَّم الوزن والقافية، وحافظ على الإيقاع،
مستفزاً مشاعر الجماهير محرضاً لها، يقول في المقدمة:

أفكاركم الحاملة

في مخ رخوا

كالخادم المتمرهل على أريكة قذرة

سأوقظها بنتف قلبي المدمى

ساخراً بصفاقة..

وفي روعي لا توجد شعرة شائبة واحدة.

ولا رقة الشيوخوخة

صوتي برعد مجلجلاً في هذا العالم

وأمضي جميلاً في

في الثانية والعشرين.

يا أيها اللطفاء!

أنتم ترمون الحب على القيثارة

ويلقيه الأجلاف على الطبول

لن نستطيعوا أن نقبلوا ما في جواي

وغير الشفاء لن يبقى

نعالوا تعلموا

على المضيفة

وعلى رابطة الموظفين الإنكليزية الوقورة

التي تتصفح فيما الشفاء بهدوء

كما الطاهية تقلب كتب الطبخ

أتريدون -
 سأغدو كالصواب بداء الكلب
 وسأغدو كالسما تبدال نغمتها
 أتريدون -
 سأغدو ناعماً طرياً لا لوم ولا عتب
 لست رجلاً، بل - عيمة في سروال!
 ومرة أخرى - يمجديني
 الرجال الكاسدون كالشفي
 والنساء المظروقات كالأمثال.

فالشاعر الفتى، الناثر على نظام القياسرة، وعهود القنانة الروسية، الشاب الممتلى حماسة وثورية، يلوم الجماهير الحاملة، المجدوعة، بأفكارها الواهمة الراكدة في أنفان رخوة غير قادرة على التفكير، لكن الشاعر الذي يدرك هذه الحال، يتطوع لإيقاظها (ينتف قلبه الممتلى).

يعتمد مايكوفسكي في هذه القصيدة، كما في أغلب شعره أسلوب المفارقة، والصور المتباينة، ويستخدم المبالغة، فهو يتناقض مع كل من حوله، خاصة مع المجتمع البرجوازي - الرأسمالي اللثيم، المليء بالشور والفرجور يبدو الشاعر متوتر، مشحوناً لا بل مأزوماً. وتبدو للوهلة الأولى أن أزمته فردية، لكن سرعان ما يخرج الشاعر من «الخاص» إلى «العام».

في المقطع الأول يسرد الشاعر قصة حبه الفاشلة، مع (ماريا). يقول فاسيلي كامبكي بهذا الصدد: ففي أثناء تجوال مجموعة من الشعراء في أرجاء روسيا، يلقون قصائدهم الثورية. فجأة وقع مايكوفسكي في مدينة (أوديسا) بحب صبية جميلة، - ماريا ألكسيفنا دينيسوفا. وهذه انفتاة بالإضافة إلى جمالها، كانت فتاة مثقفة، وذكية، وتهتم بكل جديد، ومعاصر، ويبدو أن الشاعر المتميز المجدد قد حذبها، وكانت علاقة حب بينهما ولكن لم يستمر هذا الحب طويلاً، فالعيبية التي وقع الشاعر في غرامها تخطت عنه بسرعة لتتزوج من رجل ثري.

وهذا ما جعل الشاعر ينقم أكثر على المجتمع البرجوازي، وقيمه المزيفة وعلاقته التجارية، إذ يعتبر أن (الثراء) والمجتمع البرجوازي، هما اللذان حرماه من حبيبته،

ولتزعاجها منه، وفي رأيه أنه لا يمكن أن تقوم علاقة إنسانية متكافئة في أحضان المجتمع البرجوازي، ومن هنا، كانت صرخته في المقطع الأول: «فليسقط حبكم». صحيح أن الشاعر يوظف قصة حبه الفاشلة في مدينة أوديسا، ويذكر اسم الفتاة الصريح، ويصور حاله المتعس، وأزمته النفسية القاتلة، لكن سرعان ما يخرج من الحالة الفردية، ويتعمد عن صورة (ماريا) الحقيقية، كما فعل من قبله الشاعر الكبير بوشكين، مع أنا بيتروفنا كيرن، وكذلك الشاعر بلوك مع لوبوف ديميتريفا مندليف. مايكوفسكي، أيضاً خرج من الخاص إلى العام. خرج من (أنا) الشاعر المتألم إلى (نحن) الكثيرين المتألمين.

يقول مخاطباً ماريا،

أتذكرين

حين قلت: أنت،

مال

حب

شهوة،

أما أنا فكانت أنا

شبهتاً واحداً

أنت الجوكندا

التي يجب سرقتهما

ولقد سرقوها.

ماريا، عند الشاعر، صبية حسناء، لها روح ولها عواطف، وهي من دم ولحم وعظم، يمكن أن يتحدث معها حول المال، والحب والنزوات، لكنها في المجتمع الرجوازي عبارة عن لوحة. واللوحة تباع وتشتري. ولأنها حسناء، فإنها لوحة ثمينة - هي الجوكندا. وهذه اللوحة بالذات لا تباع، لذا فإنها تسرق. ولقد سرقوها. هكذا يصور الشاعر سرقة الرجل الثري لحبيته ماريا.

فالشاعر يدين هذه العلاقات التي تقوم على البيع والشراء، شراء وبيع العواطف الإنسانية. يدين المجتمع الذي يقوم كل شيء على أساس الربح. فهذا المجتمع القائم على الربح والخداع، والبيع والشراء، لا يقيم وزناً للفن الأصيل، ولا للحطة، فبالنتالي، ينبذ هذا المجتمع مايكوفسكي ولا يعترف به:

ومن هنا، فقد استهل الشاعر المقطع الثاني الذي وضع له عنواناً «فليسقط فنكم». هكذا:

مجدوني فأنا عظيم ولست نكرة!

والعلاقة هنا، بين مايكوفسكي والمجتمع متبادلة، فالمجتمع الذي لا يعترف بمايكوفسكي وأمثاله، يحقره مايكوفسكي، ويأتي سؤاله الإنكاري: الكتب؟ ما الكتب؟ تهكماً، وسخرية ليس من المجتمع وحده بل ومن شعراء هذا المجتمع الذين: «ما زالوا يطبخون القوافي من حب وبلايل» في حين أن «الشارع يمضي ملتوياً أعرج لا يقدر على الصراخ أو النطق».

ينادي مايكوفسكي أن يكفوا عن البكاء والتشجيع، والتباهي بتجديد أبراج بابل، والانتباه إلى ما هو معاصر، أن ينزلوا من السماء إلى الأرض، إلى الشارع؛ حيث الجماهير التي لا تقدر على الصراخ أو النطق، أو التعبير عن طموحاتها وعن حالتها الملئية. فالشعراء عليهم واجب إيقاظ هذه الجماهير وتعليمها..

يتباهى مايكوفسكي في نصيده «عيمة في سرور» ويمتخر بالمنبت الطبقي الذي ينتمي إليه والطبقة العاملة كلها:

نحن المحكومين بالأشغال الشاقة. كمصابي الجذام
حيث الذهب والوسخ يولدان الداء
نحن أنقى من نقاء فينيسيا
المغتسل بالشموس والبحار
ولا يهم، أنه لا يوجد
لدى هوميروس. وأوفيدوس
أبطال مثلنا
ملطخون بالسخام والجدرى
إنني أعرف -
أن الشمس ستتكسف، لو ترى
أعماق أرواحنا الذهبية!

إن الطبقة العاملة، وجموع الكادحين، يعملون ليلاً نهاراً وكأنهم محكومون بالأشغال الشاقة. والطبقات العليا تستغلهم، واستغلالهم يقدمون الذهب في حين هؤلاء يرتعون بالوسخ والقلادة، وعلى الرغم من هذا فهم أنقى من نقاء فينيسيا.
وماذا يهم؟ إن لم يكن لدى هوميروس في ملاحمه، أبطال أمثال هؤلاء البروليتاريا، والمعروف أن أبطال هوميروس كلهم من الأبطال والآلهة وأنصاف الآلهة.

انظروا إلى هذه الصورة الرائعة: إن الشمس بناتها ستكشف لو ترى أعماق الكادحين
الفقراء. أعتقد أنها صورة مية وتشبيه لم يطره أحد من قبل، ولم يكرره أحد من بعد.
بعد ذلك، ينتقل الشاعر متدرجاً لتفتح آفاق القصيدة على مداها ويصل إلى الثورة:

فانا

الذي أثير سخرية القبيلة العاهرة

ككنه طويلاً فاجرة

أرى المقلب عبر جبال الزمن

والذي لا يراه أحد

حيث عيون الناس قصيرة النظر

عيون رؤوس القطعان الجائعة

إنني أسمع جلجلة عام 1916

متوجاً بأكليل الثورة

وأنا معكم - رائدها الأول

وأنا أكون - حيث يكون الألم، في كل مكان أكون

ومع كل دمة

أصلب نفسي

لقد تنبأ الشاعر بالثورة التي ستصير عام 1916، لكنها تأخرت لعام 1917، وهو،

لن يكون المتفرح على الأحداث، ولن يكون المحابذ الذي يرى ويتعرج عن بعد بل ينلر
نفسه، بأنه سيكون (رائدها الأول)، ويزج بنفسه حيث يكون الألم. وهذا ما قاله، وهذا ما
نفذه، على عكس الكثيرين الذين يقولون ولا يفعلون، وهو ربط القول بالفعل.

فليقت نظامكم. هذا هو عنوان المقطع الثالث، وفي هذا المقطع يتخلى مايكوفسكي
عن يأسه الذي يؤدي به إلى الموت، أو إلى الجنون. وسرعان ما يعود يعزف على وتر
الثورة، والتمرد:

هلموا أيها الجائعون

أيها الغارقون

هلموا

أيها الخاضعون

المطمورون بقذارة البراغيث

ولا يكتفي بهذا، بل يتجه إلى كل الناس بمن فيهم السكارى؛

وأنتم أيها السكارى
أخرجوا أيديكم من جيوبكم
التقطوا حجراً، سكيناً، أو قنبلة
ومن ليس لديه أيدي
فليضرب برأسه

ويتابع تحريضه، حتى يصل بقوله «أنا الحواري الثالث عشر» وهنا يدين أولئك الذين يدعون حب المسيح، وفيهم ينتصر يهوذا، يدين أولئك الذين باسم المسيح يضطهدون الملايين، والمسيح يعلن: إن دخول الجمل من سم الإبرة أسهل من دخول غني ملكوت السماء. وهذا هو مضمون المقطع الرابع والأخير، حيث يصرخ: «فلتسقط دياتكم» وهذا المقطع الرائع يلتقي مع رواية الكاتب اليوناني كازنتزافي - «المسيح يصلب من جديد».



وتنتصر الثورة التي بشر بها، وبذر نفسه لها، وتبأ بها، بعد عام على تنبئه في عام 1917، لتكون أول ثورة اشتراكية، دولة الكادحين من عمال وفلاحين ومثقفين ثوريين، ولتصبح أمل ملايين الملايين في أرواح المعمورة، وتكون هذه الثورة منعطفاً حاسماً ليس في روسيا فحسب بل في العالم كله، وتبدأ مرحلة جديدة في السلالة وفي حياة الشاعر مايكوفسكي الإبداعية والاحماعة ويعلم على الملأ «إنها ثورتي»

يفجر الشاعر كل طاقاته ومواهبه، ويعمل في كل الاتجاهات، من أجل ترسيخ مبادئ الثورة الاشتراكية الفتية، فيشارك في كل مشاطات الحزب، ويلقي القصائد الحماسية في منظمات الشباب والعمال والفلاحين، ويبدع قاموسه الغني الحديث ويضمن قصائده شعارات الثورة التي لم يألفها الشعر الروسي من قبل، ويلقي عنها بقوة وحزم، مروراً بذلك بأن الفن يجب أن يكون في خدمة المجتمع والشعب مستجيباً لمطالبات المرحلة وقضايا جماهير الكادحين العادلة والمصرية. وتضيق به حلقات موسكو على اتساعها، فينتقل إلى أرجاء روسيا ومبناها الكبيرة إلى المعامل، والمزارع، وكل التجمعات البشرية ليلقي قصائده الثورية، محرصاً من أجل ترسيخ مبادئ الاشتراكية، ولم يكتف بذلك، بل كتب المسرحيات والسياريومات للسينما، ومثل فيها أيضاً، وعمل في كل مجال له علاقة بالجماهير العريضة، حتى كتب الشعارات الثورية واللافتات في الشوارع، وعلقها بيديه.



سافر مايكوفسكي إلى ألمانيا وفرنسا عام 1922، وتعرف إلى أوروبا، وكرر زيارته إلى هذين البلدين، كما سافر إلى المكسيك والولايات المتحدة الأمريكية، وهناك أعلن: جئت لأدعش، لا لكي أندعش. وبالمناسة، لم يعجب كثيراً بحضوره الغرب، وخاصة أمريكا، يقول في إحدى قصائده:

أنت حمار، يا كولومبس
أجل، أنا أعني ما أقول
فلو كان لي أن أكون مكانك
أسمع ماذا كنت سافعل،
أغلق أمريكا
أنظفها قليلاً
ثم أعيد فتحها ثانية.

وفي كل المواسم التي زارها، كان مايكوفسكي يلقي قصائده، ومحاضرات عن ثورة أكتوبر العظمى، وعن الاشتراكية، وعن الأدب الروسي، وكان يلتقي الشخصيات الأدبية المشهورة. في باريس، مثلاً، التقى «أراغون» الشاعر الفرنسي، وأحب مايكوفسكي باريس، وطاب له المقام فيها، ودات مرة قال وهو يعادها:

تمنيت أنني
أعيش في باريس
وأمويت فيها
لو لم تكن هناك أرض - اسمها موسكو.

وقال: لباريس جميلة، ظاهرة مذهشة، متناقضة ومعقدة، لكن باريس لم تعط الإنسان السعادة بعد.

والجدير بالذكر، هنا، أنه تعرف في باريس عام 1928 على تينا باكوفلوفا من أصل روسي، وأحبته وأحباها، ووعدا بالزواج، وإن كان سابقاً حمل معه إلى روسيا هدية تمثل «برج إيفل» فإنه كان ينوي أن يأخذ معه كل سارس، ويقصد (تانيا) حبيبته التي تمثل باريس عنده فيقول:

سبأن عذدي
سأخذك يوماً ما
وحدك
أو مع باريس

لكنه غادرها، ولم يستطع العودة إليها، وحييته ناتياً هذه لم تنتظروه. فتزوجت من غيره، وهذا ما آلمه.

كان مايكوفسكي يعود من الغرب وكله إيمان بشاعة الرأسمالية، ويزيد من ذلك حبه لوطنه الاشتراكي، وتتجدد حماسه، لترسيخ قيم الحب والخير والجمال والعدل، في الوطن الذي طالما حلم به وناضل من أجله، ولكن يا للخيبة الكسيرة، فلقد اصطدم الشاعر بالمتسللين إلى الحزب والمتسلقين، وبالانتهازيين والبيروقراطيين، الذين استلموا مناصب في جهاز الحزب والحكومة.

وكما قلنا، إن كان مايكوفسكي قد ناضل وكافح وضحّى من أجل الثورة ضد البرجوازية والقيصرية، فإنه بعد انتصار الثورة صار يناضل ضد كل أشكال البيروقراطية، والانتهازية، التي بدأت تنفث في الحزب والدولة. وقد استغل بعض المقربين من لينين، رأي قائد الثورة في جماعة المستقلين، شكل عام، وفي شعر مايكوفسكي بشكل خاص، وأخذوا يهاجمون مايكوفسكي ويحاربونه علناً. وكان لينين قد أعرب أكثر من مرة عن عدم ارتياحه لشعر المستقلين ووصيوتهم، وهذيانهم. وكان بعد مايكوفسكي منهم، وفات مرة قال رأيه في شعره بحضور الكاتب الكبير مكسيم غوركي: «إنه شعر غامض، وكلماته مبشرة، وصعب الإدراك والفهم».

لكن غوركي صديق لينين والذي كان يجالسه طويلاً ردّ على لينين قائلاً: «إنه موهوب»، فتعجب لينين من جواب غوركي، وقال له: «أقول إنه موهوب؟» فعقب غوركي: قبل ذو موهبة فذة. فتعجب لينين: «هم، هم، هم، ثم أردف: سنرى سنرى؟».

ولينين نفسه لام لوناتشارسكي لوماً شديداً، كيف سمح بطباعة خمسة آلاف نسخة من قصيدة مايكوفسكي (150.000.000 - مئة وخمسون مليون) وكتب له، إن 1500 نسخة تكفي هذا النوع من الهراء لأجل المجانين، ولوناتشارسكي الذي كان يومها - مفوض الشعب للتعليم - رد على لينين باستحياء شديد وقال له:

هذه القصيدة لا تعجبني كثيراً، لكن الشاعر بريوسف قومها عالياً، واقترح طباعة عشرين ألف نسخة منها.

ويجب التأكيد أن القصيدة (مئة وخمسون مليون) لقيت نجاحاً كبيراً عندما ألقاها الشاعر، وخاصة من قبل العمال.

يستهل مايكوفسكي قصيدته 150.000.000 (مئة وخمسون مليون)، هكذا:

150.000.000 معلم (*) اسم هذه القصيدة.

الرصاصة - إيقاع

القاتلة - نار من مبنى إلى مبنى

150.000.000 يتكلمون بلساني:

من يسأل القمر

من يلح على الشمس أن تجيب،

من الذي يصوغ الليل والنهار

من الذي يسمي الأرض أطولف العبقري؟

تماماً

كما قصيدتي

لم يبدعها أحد بعد.

وهي تحمل فكرة واحدة..

إضاءة الغد

في هذا العام

في هذا اليوم، وهذه الساعة

تحت الأرض

فوق الأرض

في السماء وأعلى -

ظهرت لافتات

اجتماعات

إعلانات

إلى الجميع

إلى الجميع

إلى الجميع

إلى الجميع

من لا يستطيع أكثر

فليُنسحب

ويذهب

(*) يقصد الشاعر بكلمة معلم - ليس معلم للدراسة - بل معلم للحرفة - أي صانع حقائق، أو عامل

ماهر.

توقيع
للأر - رئيس التشرقات
الجوع - مدير حاذق
حزبه -
بروانينغ
قذبة
فلان تواقيع
سكريتيرات

هنا هو مطلع قصيدة 150.000.000 التي لم تعجب لينين قائد الثورة، والتي حطم فيها مايكوفسكي الثقافية والوزن، وحافظ على الإيقاع، ولينين اعتاد الشعر الكلاسيكي، ومع أن مضمون القصيدة ثوري، إلا أن الحداثة، جعلتها نافرة في حينها على مسمع لينين الذي أحب شعر بوشكين وليرمنتوف وغيرهما من أعلام الأدب الروسي.

لكن الجدير بالذكر، أن الشاعر لم يقف الموقف ذاته من لينين، ولم يعتب عليه، ولم يحقد لراه في شعره، بعدما مات لينين - 1924، كتب مايكوفسكي قصيدته - الملحمة - الفلاديمير إيلتش لينين.

ويعد النقاد هذه الملحمة من روائع مايكوفسكي على الرغم من أنه تخلى كثيراً عن فنية القصيدة على حساب المضمون السياسي وفي يقيني، أن شاعراً آخر غير مايكوفسكي لم يمدح إنساناً دمه، أو كان رأيه فيه سلبياً. وهذا ما يؤكد أن مايكوفسكي، كان إنساناً كبيراً وكان معجباً بشخصية لينين - القائد - على الرغم من رأي لينين السلبى فيه.

مجدد الشاعر لينين، ومدحه، واستعرض الماضي والحاضر والمستقبل واعتبر أن لينين يختصر الحزب والثورة، والثورة والحزب هما لينين، نستشهد بمقطع منها:

أنا أعرف،
أن النقاد سيفزعون سياط نقدهم
وأن الشعراء
سيحجن جنوبهم
أهذا شعور؟
إنه دعاية ساخرة
لا شعور فيه

لا شيء
من المؤكد أن كلمة «رأسمالية»
ليست أدقة
«البلبل، لفظها أعذب
ولكنني سأقولها رغم ذلك
كلما احتجت إليها
دع المقاطع
ترب كالشعرات المحارية
أنا لا أفقد المضمين
وأنتم تعرفون ذلك
إلا أن الوقت الآن
ليس وقت الثروات

عن ألم الحب
إن كل قوتي الشعرية المزعجة
وقف عليك يا طبيقتي
«البروليتاريا، تبدو كلمة
لا تصلح لاستعمال
الذين يرتعدون من الشيوعية
لكنها تبدو لنا كالموسيقا الهادئة
التي توقظ الأموات للكفاح

لقد ألم مايكوفسكي. وهو شاعر الثورة، التي ضحى من أجلها بكل شيء، أن يرى نفسه محاصراً من الجهات المسؤولة في الحزب والدولة، وآلمه أكثر أن بعض أصلقائه سكتوا عن المهازل التي ترتكب بحق شاعر الثورة.

فمن جهته، كشاعر، وثوري، وشيوعي، وإنسان، لم يستطع مهادنة الانتهازيين، وفوي المنافع الشخصية، فكتب مسرحياته الناقدة اللاذعة، وقصائده التي تفضح هؤلاء البيروقراطيين، الذين كرسوا الروتين القاتل الذي يشل العقل والتفكير، فكتب قصيدته «مجنون الاجتماعات»، وبالمناسبة هذه القصيدة أثنى عليها لينين قائد الثورة وأحبها، لأنها فضحت أولئك الذين يخرجون من اجتماع ويدخلون في آخر، فتمة مواطن يأتي إلى مؤسسة رسمية مراجعاً، منذ الفجر الأول وحتى غياب الشمس، لا يجد مسؤولاً واحداً، أو

رفيقاً في لغة تلك الأيام. أين هو؟ في اجتماع ثقافي، في اجتماع شيبي، في اجتماع إنتاجي، في اجتماع.. الخ.

فمايكوفسكي، ولينين لم يحبوا كثرة الاجتماعات وهذا الوقت في الثرثرة والكلام الفارغ دون جدوى، في حين عشرات الآلاف من العمال خلف الآلات، ومن ثم كتب قصيدته الرائعة فنطائع الأوراق التي يفضح فيها الروتين الطالم والبيروقراطية، كما استهل قصيدته عن الهربة السوفيتية:

«لو كنت ذئباً

لقضمت

البيروقراطية،

لكن البيروقراطيين، كانوا له بالمرصاد فشدوا الحصار عليه، وتوجه النقاد المتزمتون ضيق الأفق، بالسخرية والتهكم منه ومن أشعاره، وراحوا يشنون الحرب عليه علناً، شاركهم بذلك أساتنة الحامعات والمعاهد الذين طالبوا بعدم خروج الشعر الروسي عن المألوف، ومع كل هجوم جديد كانت شعبية مايكوفسكي تزداد، على الرغم من الحملات المسعورة المنظمة ضد هذا التأثير على الشكل والمضمون ليس في الشعر فحسب بل على كل مظاهر الفساد في أحيرة الدولة وفي صفوف الحزب، والتي كانت في رأيه تخون الطبقة العاملة باسم الطبقة العاملة. ولم يكتفوا بالنقد اللاذع والتهكم المرير، وإلصاق التهم الخرقاء بالشاعر، بل سحبوا مؤلفاته من المكتبات، ورفضوا طباعة أعماله الجديدة.

وهكذا، حوصر الشاعر من كل الجهات، فحاول الرحيل إلى باريس، حيث تقيم حبيبته تانيا ياكلوفلوا، فمنعوه من الخروج متى وثلاث ورباع. وعندما عرفت (تانيا) بذلك، تزوجت من الفيسكونت دوليه، مما زاد ذلك عدله وألامه، عدم السماح له بالسفر أولاً، وثانياً فقدان الحبيبة، وذلك سرع في يأسه وإحباطه، وأحكموا الطوق حوله، وشدوا الرقابة أكثر، وأحس أنه محاصر من كل الجهات. فلم يبق أمامه أي مخرج، كما قال في رسالته الأخيرة التي كانت بمثابة وصية، وأنهى حياته بيده في 14 نيسان 1930.

في ذلك اليوم المشؤوم، وجدوا جثته ورسالته الأخيرة، ويده التي خط بها عشرات الآلاف من القصائد والمسرحيات، والسياريوهات، كتب الأسطر التالية، من غير أن ترتجف يده، ثم أطلق النار على نفسه بمسدس كان بحوزته:

إلى الجميع
لا تنهّموا أحداً بموتي، دعوا الذس والنميمة ومن غير فضائح من
فضلكم فأطيت لم يحب ذلك إطلاقاً.
ماما، اختي، سامحوني، هذه ليست طريقة. (ولا أنصح بها أحداً).
ولكن، لا يوجد أمامي أي مخرج.
- ليلى.. أحبيتي.
- رفيقي الحكومي - عائلتي هي، ليلى بريك، وامي وأختي،
وفيرونكا بولونسكايا.
إذا أمّنت لهم حياة مقبولة - فشكراً.
وكما يقولون
انتهى الأمر
وقارب الحب
تحطم على صخرة الحياة
التي صفت حسابي معها
لا داعي للحزن
على الآلام المشتركة
والمصائب
والمغصات
وأتمنى لكم السعادة ببقائكم
فلاديمير مايكوفسكي



صعقت موسكو للنبا الفاجع، لا بل كل أرجاء الوطن السوفيتي، كما صعدوا يوم قتل
بوشكين وليرمنتوف أيضاً. ومن الذين صعدوا ولم يكن يتوقع ذلك، هولوناتشارسكي
بالذات الذي اعترف بتقصيره واستهتاره بصديقه المرحوم الشاعر الكبير. قال لوناتشارسكي
في حفل تأبين الشاعر يوم 17 نيسان 1930 يوم زحفت موسكو كلها لتشييع الشاعر في
نادي الكتاب: «كل من سمع نبأ موت مايكوفسكي للوهلة الأولى، لم يستطع أن يصدق.
مايكوفسكي، كان قبل كل شيء، جزءاً من الحياة الحادة المشتعلة، وأكثر من ذلك، صار
جزءاً من الحياة الملتهاة لأنه كان صوت الحركة الاجتماعية العظيم. مايكوفسكي صار
باسم الملايين، يكلم الملايين، عن مصير الملايين، وها هو ذا قد مات.

ولكن مايكوفسكي - شخصية اجتماعية مرموقة. مايكوفسكي - بشير الثورة، لم ينهزم، ولم يستطع أحد ولا في أي وقت من الأوقات أن يواجهه إليه أية ضربة، وهو أمامنا وسيبقى يقف بعظمته الكلية.

في الذكرى الأولى لرحيل الشاعر في 14 نيسان 1931، قال لوناتشارسكي: لم تكن نرقى كلنا إلى فهم ماركس الذي قال: «إن الشعراء بحاجة إلى كثير من الحنان» ولم نفهم كلنا، أن مايكوفسكي كان بحاجة إلى المزيد من الحنان، لقد كان بحاجة إلى كلمة حنون، دافئة، نابغة من القلب، ولكن ماذا ينفع الندم؟ وهنا تكمن مأساة الشاعر الكبير، ومأساة الكثيرين من الشعراء الأحياء منهم والأموات، أولئك الذين لم يقدرُوا حق تقدير، ولم ينالوا أبسط حقوقهم كمبدعين، ولم تقل لهم الكلمة الحنون الدافئة، إلا بعد مماتهم، ومايكوفسكي منهم.

ندم لوناتشارسكي واعترف بتقصيره، وأغلب الظن أن مايكوفسكي في رسالته الأخيرة يخاطب لوناتشارسكي بقوله: «رفيقي الحكومي»، ومرة أخرى، ماذا يسمع الندم؟ وماذا ينفع التسوية؟

صحيح، أن تمثال مايكوفسكي، يقف هائلاً شامخاً في موسكو وفي قرية (بغدان) التي سميت باسمه، وصحيح، أنه أعيد اعتبار مايكوفسكي: الشاعر، الشاعر، المتمرد، وصحيح، أنه أعيدت طباعة كتبه عشرات وعشرات المرات، بملايين النسخ، وكذلك افتتح له متحف باسمه، وكتب عنه الكثير، وصار محط أنظار الباحثين والدارسين، وحلقات البحث ورسائل الماجستير والدكتوراه أيضاً.

لكن الصحيح أن مايكوفسكي، قد ظلم، ورحل أو أحبر على الرحيل قبل الأوان. ■

قصائد من بترارك

ت. يوسف سامي اليوسف

أولاً - المقدمة

استطاعت إيطاليا بفضل فنها من الشرق، وبسبب مشاركتها في الحروب الصليبية منذ الحملة الأولى، ثم لأنها بلد تجاري نشط كان يتاجر مع مصر والشام على نحو خاص - استطاعت أن تلمس النهضة الأوروبية، وذلك منذ مطلع القرن الثالث عشر أو قبيل ذلك. وأخذ الشعر خاصة يتطور فيها ويتقدم حتى أصبحت ذاتي، ذلك الشاعر الذي هو فلتة من فلتات الدهر، والذي أسس الشعر الأوروبي، بل الشعر العالمي كله في الأزمنة الجديدة، فلا يباريه أو يبيزه أي شاعر آخر، حتى شكسبير الذي هو كاتب مسرحي أكثر مما هو شاعر.

ولدى التمحيص، فإن الإنجليزي مدين للإيطالي بالكثير، ولا سيما بالصور الرائعة التي رسمها في مسرحياته لشخصيات بنائية لها جاذبية استثنائية، وذلك بفضل ما يندرج في بنيتها الباطنية من الألفاظ والسماوات الإنسانية، ولا سيما البراءة وهيف الروح (أوفيليا، مرندا، دزدمونه، كورديليا.. إلخ) ففي صلب الحق أن تلك الألفاظ والصور النادرة قد مهد لها ذاتي في «الكوميديا الإلهية»، ذلك الصرح الشعري الذي لا نظير له في تاريخ الشعر كله. ولقد استمد شاعر إيطاليا الأكبر تلك الصور من عشقه المجهض لفنساء اسمها بياترس، وهي التي صوفها ذاتي وأحالها إلى شخصية شديدة الشبه بشخصيات الأساطير والأديان. وفي تقديري أنه استمد صورتها من الصوفية العربية الإسلامية، ولا سيما من شعر ابن الفارض، الذي يحاور امرأة في الثائية الكبرى يحق

للذين أن يراها بوصفها الهي المطلقة التي تستحضر صورة المثال. ففي مذهبي أن كل عمل أدبي عظيم هو بالضرورة وثيق الصلة بأعظم المنجزات الأدبية التي سبقته فشرطته وجعلته ممكناً، أو ببعضها على الأقل.

ولا بأس في مثال على ذلك. فقد ظل المستشرق الإسباني آسين بلاثيوس مصرراً على أن ذاتي قرأ المعراج وتأثر به، وعلى أن آثار المعراج شديدة الوضوح في الكوميديا الإلهية.

وكان خصومه يردون عليه قائلين بأن ذاتي لم يكن يعرف اللغة العربية، وبأن المعراج لم يترجم إلى أية واحدة من اللغات الثلاث التي كان يتقنها ذاتي. وبعد موت بلاثيوس بقليل اكتشفت ترجمتان للمعراج، إحداهما لاتيية والأخرى فرنسية، واللاتينية والفرنسية هما اللغتان اللتان يتقنهما ذاتي، فضلاً عن لغته الأم.

وفضلاً عن ذلك فقد بين الدارسون الطليان الكثير من مصادر ذاتي، وخاصة ابن عربي والتراث الإسلامي، أو بعضه وعدي أن هذا التأثير، الذي لا يقبل جدلاً، ليس من شأنه أن يشين «الكوميديا الإلهية»، ذلك الإبحار الباهر العظيم



ولكن إيطاليا أنجبت شاعراً كبيراً آخر، ولد قبل وفاة ذاتي سنة 1321، فيما يعني أنها تحولت إلى بلد شعر وفنون. ذلك هو بترارك (1304 - 1374) الذي كان صديقاً لبوكاشيو، القاص الإيطالي الشهير، والذي اعتنى أيما اعتناء بدراسة العصور القديمة، ولا سيما أدبها الغنية. ولهذا فقد صنف فرنسيكو بترارك كمؤسس للنزعة الإنسانية أو العالمية.

أضف إلى ذلك أنه اخترع القصيدة التي تسمى سوناتا (وهي قصيدة من أربعة عشر بيتاً). وقد تبنّاها شكسبير فكُتب عدداً كبيراً من السوناتات، متأثراً ببترارك حتى في المحتوى وطريقة التعبير. كما كان ذلك الشاعر الإيطالي أول من أدخل فكرة الاعتزال إلى الشعر، وكذلك الميل إلى التوحد مع الطبيعة بدلاً من المجتمع.

وجعل من الرعبة الحادة في الموت موضوعاً بارزة من موضوعات الشعر الأوروبي. وبذلك فإنه يكون قد دشّن الحركة الرومانسية منذ ذلك الزمن المبكر.

ولكن أهم ما في أمره أنه عندما كان في الثالثة والعشرين، أو حصراً في السادس من نيسان سنة 1327، شاهد لورا دو نوف لأول مرة، وذلك في كنيسة سانت كلير، في مدينة أفينيون الفرنسية، حيث عاش لفترة طويلة من الزمن.

ولقد أحبها حباً جمّاً، تماماً كما أحب دانتلي فتاته الآتفة الذكر. وهذه المرأة التي وصفها بأنها زهرة الجمال كلمة. كما قال فيها: «تلكم هي الضربة التي قتلتني الحب بها» وبذلك يترسخ لدى المرء اعتقاد فحواه أن المرأة أكانت إيجابية أم سلبية، قد أسهمت أيما إسهام في تمجيد ينباع الشعر في أرواح الشعراء.

وكما أن دانتلي لم يتزوج بياترس، فإن بترارك لم يتزوج لورا. ولقد تزوجت المركيز دو ساد، وهو جد بعيد للمركيز الذي يحمل الاسم نفسه، والذي تنسب إليه السادية، أو التلذذ بتعذيب المحبوب.

وفي الحق أن معظم شعر بترارك يدور حول موضوعة واحدة، وهي قصة حبه لتلك الفتاة، وهي المأهولة بالإحباط والإخفاق. (ومن شأن هذه الحقيقة أن تذكر المرء بالحب المحبط الذي عاشه الفزليون العديرون في العصر الأموي، وذلك لشدة التشابه بين الحالين)، ومما هو مؤكد أن بترارك قد بدأ يكتب الشعر في تلك الفترة التي تعرف خلالها على لورا.

وهذا يعني أن حبه لتلك الفتاة هو الذي دجر عبقريته وجعل منه شاعراً كبيراً أو رائداً من رواد الشعر في أوروبا، ولو أن بعضاً من كبار انصار العربيين قد تنكروا له ورفضوه.

ومع ذلك الإحباط المرير فإن الشاعر لم يفقد الأمل كلياً، فقد آمن جازماً بأنه سوف يحظى بالفتاة نفسها في الحياة الآخرة، تماماً، كما حظي دانتلي ببياترس في «الفردوس»، أي في الجزء الثالث من «الكوميديا الإلهية».

فقد كان يشتهي الموت ويتمناه بحرارة، لا لأنه سوف يخلص من آلامه فقط، بل لأنه سوف يجمعه بلورا في الدار الآخرة، قبل كل شيء. وحين لا تكون تلك الفتاة حاضرة في القصيدة جهراً، فإنها كثيراً ما تكون راحمة داخل جوفها على نحو مضمّر.

وبعد زواج لورا، انسحب بترارك إلى وادي فوكلور الفنان، حيث اعتكف لمدة طويلة، وذلك ابتداءً من سنة 1337 فهاهو ذا يقول في إحدى قصائده: «ما أريده لاحقاً هو عزلة أذرف فيها دموعي». وفي تلك العزلة الهادئة اتخذ من الطبيعة سلواناً أو عزاء عن ذلك الخسران الذي أسس شخصيته كلها.

وهنا يلمس المرء تشابهاً بين بترارك وورد زورث، الشاعر الإنجليزي الرومانسي، الذي كان شاعر الطبيعة الأول في أوروبا. ففي الحق أن بترارك بحكاية حبه المجهض، وما جلبت له من آلام وأوصاب، وكذلك بفضل ميله إلى العزلة، أو إلى الاحتشاء

بالطبيعة من يؤس الحياة في المجتمع، قد أسس الحركة الرومانسية أو مهد طريقها بريادته لها وترسيخ مكانتها الأولى. وهذه خصلة من شأنها أن تضفي عليه قيمة استثنائية.

ومما هو مؤسف أن النقاد الأوروبيين الذين رفضوه ومنهم البيوت، لم يتبها لها بتاتاً.

ولقد ظل بترارك في ذلك الوادي البانع حتى سنة 1341، إذ سافر إلى روما لكي يتوج هنالك بالغار على أيدي عليّة القوم، وذلك بوصفه شاعر إيطاليا الأول في ذلك الزمان.



لم تعش لورا طويلاً، فقد توفيت في السادس من نيسان سنة 1348، أي يوم كان بترارك في الرابعة والأربعين من سنوات عمره، ويوم كانت هي نفسها في أوج العمر. (ومما هو لافت للانتباه أن بيانرس قد توفيت وهي في شرح الشاب أيضاً) ولكن ذلك قد زاد عبقرية الشاعر صراماً وطهر في نتاجه هذه المرة حب الله والطبيعة والمرأة، أو قل إن لورا والحب الملتاع والشاعر المعذب قد صاورا يشكلون الثالوث الذي ينسج قصيدة بترارك، في العالَم الأعم كما أن ذلك الموت قد دفعه إلى الغوص في أعماق الأشياء، وكذلك إلى دمج الروح الوثنية والروح المسيحية في مدعمة واحدة. ولكنه شعر بالغمران المادح، فقال: «خسرت مالا أمل في استرداده بتاتاً». وراح يتسائل على هذا النحو: «هل يفكر الله بأن يجعلها نجمة في السماء، أو ربما شمساً كاملة؟».

وتحت ضغط هذا الخطب الجلل راح يبحث عن هدنة مع الألم، ولكن لم يعثر عليها بتاتاً. ومما هو لافت للانتباه أن كلمة «الهدنة» كثيرة التواتر في شعره. كما تنتشر صورة الاحتراق في عدد كبير من قصائده. ولعلها أن تكون إشارة إلى الاحتراق الذي يكاد في داخل روحه. كما تكثر في شعره الآهات والدموع والصور الحزينة المعبرة عن أسمى مر. كما أن النجوم والأنوار والشمس والسموات كثيرة التواتر في ذلك الشعر إلى حد لا تخطئه العين.

فلقد نسب تلك المرأة إلى العلو والنور والبركة، حتى لقد قال ذات مرة: «تباركت العيون التي رأتها يوم كانت حية».

ولأن لورا تعني الذهب، فقد كثر ذكر الذهب في شعر بترارك، ولأن لورا اسم قريب من aura التي تعني النسيم، فقد تواتر ذكر النسيم كثيراً في ذلك الشعر. وهو قريب كذلك من كلمة laurel التي تعني الغار.

ولهذا كثر ذكر الغار أيضاً. كما كثر ذكر العيون والشعر وصورة الشمس التي تذيب الثلج. بل إن كلمة «عيون» هي الكلمة السيدة في شعره كله ولا ريب في أن الشعر هو شعر لورا الأشقر، والعيون هي عينا لورا بكل وضوح. ولقد عني بترارك حتى بمشبة تلك المرأة فصلاً عن نظرتها الاستيلانية الغاتكة، بل صار هذان الموضوعان موضوعين محوريين في شعره.

وتكثر في شعر بترارك صورة ذوبان الثلج تحت أشعة الشمس. وتكثر كذلك كلمة «الأشعة» نفسها. كما تتواتر مشوبة الثلج والنار تواتراً لافتاً للانتباه ولا تدل هذه الصورة إلا على ذوبان تحت بطرات لورا فهامو ذا يقول في إحدى قصائده: «تلك التي تملك أن تذيب قلبي بنظرها البسيطة».

ويصرح ذات مرة بأنه «مصنوع من الشمع الذي يحترق من النار». ومما هو ناصح أن الشاعر قد بدّل جهداً كبيراً لكي يعرض مراراً لورا الثلاث في شعره.

أما أولى تلك المزايا فهي عيناها اللتان تسكان التور على الدنيا بأسرها، واللذان تملكان أن تدببا روح الشاعر بنظرتهما الحلاوة. «إنهما المفتاح العذب الذي يفتح قلبي». وأما المزية الثانية فهي وجنتاهما المتألفتان كالكوكب بل وجنتاهما اللتان تتوهجان نار فائقة. وأما المزية الثالثة فهي ظفائرها الشقراء الخصيبة الرائعة. وبذلك فإنها تكون قد ظهرت بوصفها «سيدة أكثر فخامة من الشمس»، على حدّ قوله.



ولكن الرغبة النائمة في البكاء هي واحد من الموضوعات شديدة الحضور في شعر بترارك. فهامو ذا يقول: «أن أبكي إلى الأبد، تلكم هي بهجتي العظمى». ويضيف في موضع آخر:

«أترك نفسي تتحلل في الدموع الساقطة». ولكن يقول في موضع ثالث: «أنا واحد من أولئك الذين يكاؤهم ييهج».

يبد أن الموت هو الموصوعة الأكثر حضوراً من أية موصوعة أخرى في شعره، حتى ليسعك القول بأن بترارك هو شاعر الموت بقدر ما هو شاعر الحب؛ فهو يعتقد بأنه لا منقذ له من آلامه وتوتراته سوى الموت. فهامو ذات يقول: «أنادي الموت باسمه، ولا شيء سواه». ويضيف في موضع آخر: «أنا معلق بين الحياة والموت طوال النهار». وإذا شعر بأن الموت يتلصقاً فلا يأتي مسرعاً كي ينقذه من آلامه على نحو نهائي، فإنه يقول:

وما هذه المماثلة إلا خسارة قائلها من شأنها أن تجعلني عبثاً على نفسي.
ويدفعه اليأس من الخلاص السريع إلى قول يكمن في داخله سأم وتغوط مران إلى:
«إنه بغير حول ذلك الذي لا يملك أن يموت» ولهذا كله فقد لعس الحياة في إحدى قصائده، أو شتمها بغير تحفظ شبهة **تم عن مرارة خائفة** «هذه الحياة المنهكة الدنيئة الساقطة». فليس فيها سوى العذاب والألم، أما ما تحتوي عليه من أشياء جميلة أو عذبة فليس سوى أفحاح أو سارات لاصطياد الأبرياء. ولأنه حزين إلى هذا الحد المتطرف، فإنه مما هو طبيعي أن يقول:

«ما زال الربيع غير قادر على أن يتفتح في فؤادي». وأن يضيف كذلك:
لئن صدف ولاقيت آية عذوبة،
فإن ذوقي لن يستعذبها،
وذلك لطول تمرسه بالمرارة.



ترك بترارك تراثاً ضخماً. فشعره منشور في مجموعتين، هما «المغني» و«الانتصارات»، أما أن هنالك قصيدة طويلة عنوانها «إفريقيا» ومدارها على الحرب بين روما وقرطاجة. وصنف كتاباً عنوانه «حياة الرجال العظماء» تحدث فيه عن أربعة وعشرين شخصية رومانية.

وبين كتبه المميزة ثمة كتاب عنوانه «السر». وهو بمثابة محاورات بينه وبين القديس أوغسطين الذي أعجب به كثيراً.

كما ترك ستمائة رسالة تحتوي على بعض الأفكار الهامة التي أبدعتها موهبته الفذة. أظني الآن قد زودت القارئ العربي بنبذة عن حياة بترارك، وعن منجزاته الشعرية وغير الشعرية. وفي ظني أن هذا الشاعر، بل إن الأدب الإيطالي، أو معظمه، مجهول كثيراً في العالم العربي، على فخامته وجودته وشدة أهميته. فانا لا أعرف من قدم دراسة عن بترارك في اللغة العربية، ولا من ترجم شيئاً من قصائده الكثيرة. ويبدو أن الترجمة في وزارات الثقافة العربية لا تسير بناء على خطة منظمة تهدف إلى نقل النثر العالمية، أو إلى تخزينها قبل سواها داخل المكتبة العربية.

أما هذه القصائد التي ترجمتها فقد أخذتها من «المغني» أو بالأحرى من ترجمة إنجليزية لهذه المجموعة الشعرية المخالدة، وهي التي نشرها ديمد يونغ في مدينة نيويورك سنة 2004. وهذا يعني أن النص الإيطالي قد ترجم مرتين، ولذلك فإنه لا محيد له عن التعرض للتحويل. مما هو حدير بالتحويل أن كلسع قد عرف الشعر بقوله: فهو ما يضيح في الترجمة».

ومع ذلك، فإني لأمل أن يكون جهدي هذا بمثابة بداية لعلاقة طويلة ومتينة بين القارئ العربي وبين الثقافة الإيطالية الجليبة والشديدة العسى بجميع القيم الإنسانية النبيلة. وفي زعمي أن أية ثقافة من الثقافات لا بد لها من الركود، إذا كفت عن محاوره الثقافات الأخرى وأكاد أن أجزم بأن الحوار هو المنتج الأكبر لروح الإنسان.

ثانياً - القصائد

1 - قلب في المنفى

حاولت ألف مرة، يا محاريتي الحلوة،
أن أصنع اتفاقية سلام مع مقلدك الفاتنتين،
ولقد وهبتك فؤادي، ولكنك لا تتنازلين
لتنظري إلى الأسفل من روحك الشاهقة.
لو أن سيدة أخرى أرادت فؤادي،
فلا بد من أنما تعيش في آمال هزيلة يجانبها السداد كثيراً.

ولما كنت أكره كل مالا تأبعين به، ففي ظني أن فؤادي لن يكون لي مرة أخرى.

والآن، إذا ما قدمته ولم تأخذه،

فلن يزال أي عون في منقاة التعس،

إذ لا يملك أن يعيش وحيداً، ولن يكون مع الآخرين.

ولهذا، فإن من المحتمل أن مسيرة حياته سوف تخفق،

وتلك غلطة نرتكبها كلانا،

وترتكبها أنت أكثر، وذلك لأنه يحبك أكثر.

2. الراحة في الطبيعة

من فكرة إلى فكرة، ومن قمة إلى قمة

يحركني الحب إلى الامام، ولكنني أجد

كل معمر مطروق مضاداً للحياة المادية.

وإذا ما وجدت على منحدر معزول

نبعاً أو نهراً، أو وادياً ظليلاً

بين تلتين، فإن نفسي تنشد الملجأ هناك.

وكما يملئ الحب فإنها تضحك أو تبكي

طوراً، وطوراً تطمئن، وبعدئذ

فإن وجهي الذي يتبع النفس إلى حيث تقوده،

يصير غائماً ثم صافياً،

ولكن يبقى على حاله طوال البرهة الأقصر وحدها.

ولذا، فإن من يعرف الحياة، أياً كان،

سوف يقول،

«هذا الرجل يحترق، وحاله غريبة عجيبة،

بين الجبال العالية، وفي الحراج المتشابكة أجد بعض الراحة. أما الأماكن
المزدحمة فهي أعداء قاتلة، كما أنها تتعب عيني.
وكل خطوة أمشيها تنتج أفكاراً جديدة عن سببتي،
كما يمكن لها أن تحيل العذاب الذي أحمله بسببها إلى مسرة مبهجة،
ولقد شامتها عدة مرات (من سوف يصدقني؟) في أنقى المياه، وعلى
العشب الأكثر اخضراراً،⁽¹⁾ وفي جذوع شجر البتولا رأيتها تحيا،
وفي الغمام الذي له من الجمال
والبهاض ما يجعل ليدا⁽²⁾ تقول بان ابنتها بضمحل جمالها
كما تضمحل نجمة حين تبرز الشمس.

3. أسئلة

لئن لم يكن حياً فماذا عساه أن يكون هذا الذي أشعر به؟
بالله أخبروني، لئن كان حياً فأني صنف من أصناف الحب هو؟
ولئن كان جيداً فلماذا يقتلني بمرارته؟
ولئن كان سيئاً، فلماذا، إذن أشعر بعذوبة عذابه؟
وإذا ما كنت أحترق بإرادتي، فلم أبكي وأعول؟
وإذا كان احتراقي ضد إرادتي، فما جدوى النواح؟
أه، أيها الموت الحي، أيها الأكم المبهج
أنى لك أن تحكمني دون أن أوافق؟
ولئن كنت موافقاً، فلماذا، إذن، أتشكى على هذا النحو؟
ها أناذا في البحر بين رياح متصارعة، وزورقي المش بغير سكان.

(1) لأن الفارض قصيدة جميلة تتطوي على معنى شبيه بهذا المعنى

(2) ليدا هي إحدى شقيقات زوس، لما ابنتها فهي طين الطروادية التي كتبت سبب حرب طروادة.

خال من الحكمة، ولهذا فإنني عرضة للخطأ إلى الحد الذي يجعلني
أنا نفسي لا أعرف ما أريد.
وإنني أحترق في الشتاء، وأرتجف في الصيف.

4 - صورة وكلمات

حيثما أدركت عيني المجهدين....
كما لو أنني أريد أن أريحهما من شوقهما اللانهاشي، فإنني أجد شخصاً
ما يرسم صورة سيّدة، وكأنه يريد لعواطفني أن تظل بانعة وخضراء.
ويبدو أنها تتنفس بأسي لطيف،
ويحضان عميق من شأنه أن يعصر الأفتدة النبيلة،
وفي الخلف بمنأى عن البصر،
يبدو لي أنني أسمع كلامها وتأوهاتنا المقدسة.
الحب والحقيقة كانا معي حينما تحدثت عن الأناقات التي لا تضاهي في
هذا العالم، والتي ليس ثمة حتى الآن ما يواجهها تحت النجوم
ومثل هذه الكلمات العذبة المخلصة لم تسمع من قبل،
ولم تشاهد الشمس دموعاً جميلة إلى هذا الحد تنبثق من مثل هذه
العيون الخلابة.

5 - الألم العذب

أما وقد سكنت السماوات والأرض والرياح،
واعتقل النوم الطيور والوحوش الشرسة،
وراح الليل يسوق عريته الكوكبية في الأعالي،
وفي فراشه الثقيل هجع البحر دون أمواج،
مع ذلك فإنني ما زلت يقظاً.
وأحترق وأفكر وأبكي.
وأما هي، ذلك الألم العذب الذي يدمرني،

فإنها دوماً هناك أمام عيني.
 أنا في حالة حرب، إنني جريح.
 والتفكير هو مجمل العون الذي أنال.
 وهكذا، فإنه من نافورة واحدة صافية حية يتدفق الحلو والمر كلاهما في
 حياتي.

وبما أن مقاساتي لا نهاية لها على المدى المنظور،
 فأنني أموت ألف مرة يومياً ثم أولد من جديد،
 ولكنني أكون ما زلت نائياً عن الصحة الحقيقية.

6 - مرثاة

واحزننا! ذلك الوجه الوسيم، وتلك النظرة اللطيفة،
 واحزننا! تلك الطريقة في المشي المتعالية،
 والخالية من العموم.
 وأه على حديثها العذب الذي من شأنه أن
 يزيي بالعقول المسجبة
 ويجعل الخسيس المنشأ ينتصب ويصير من ذوي الشمامسة.
 وأأسفاه على تلك البسمة التي أطلقت السم الذي بعني موتي، وهو
 الخير الوحيد الذي لي فيه رجاء.
 أيتها الروح الملكية الجديرة بأن تحكم امبراطورية،
 لو أنها لم تولد في هذا الزمن الحديث.
 يجب على أن احترق الآن من أجلك،
 وأن أذئفس من خلائك،
 لأنني لك وحدك، وما أخوذ بك،
 وما من مصير آخر يملك أن يحرمني من هذا.
 لقد سخفنتني بالأمل وبالرغبة
 عندما رأيتك آخر مرة،
 أنت يا مسرقتي الحية.
 ولقد بددت الريح جميع كلماتك.

7. شجرة الغار

ثمّة شيء تجاوز الشرق والنّير والذكى الرائحة،
تجاوزة من حيث اللون ومن حيث الأريج،
كما تجاوز الزهور والفواكه والأعشاب التي اشتهر بها الغرب لندرتها
وتميزها.

إنه نبات الغار الأجل، أو الشجرة
التي يعيش فيها كل جمال،
وتستقر جميع الفضائل الغيبى،
ويجلس في ظلها بطهارة
مولاي النبيل وسيدتي السامية.
لقد صنعت عشاً لجميع أفكارى الصادقة
في تلك الشجرة الثرية، ومع أنه
عش في الجليلد والثار،
يتجمد ويحترق معاً، فقد كنت سعيداً حقاً.
مناقبها الكاملة كانت قد ملأت العالم،
حينما استدعاه الله إليه
ليزين بها سماء،
فهي جذيرة بأن تكون في حضرته وحده.

8. العيّنات الكليلتان

ثمّة حيوانات لعبونها من القوة
ما يجعلها لا تخاف ضوء الشمس.
ولكن ثمّة حيوانات أخرى لا تغامر قبل
أن تكون في الضوء الساطع.
وهناك حيوانات أخرى، طافحة
بالرغبة المجنونة،

تغوص في النار لتستمتح بوجهما
ولتصطدم بإحدى القوى التي تحرقها.
وأسفاه، بلوح لي أنني من هذه الفصيلة
تعوزني القوة للتحديق المباشر بالضياء
الذي تشعه هذه السيدة،
ويعوزني الإحساس لحماية نفسي
في الظلال والساعات المتأخرة.
ولذلك، ومع ضعفي ومقلتي الدامعتين،
فإن مصيري بقودني للبحث عنها ومشامدتها،
مشوقاً إلى الشيء الذي أعلم أنه يستهلكني.

9 - شيخوخة

لئن كانت حياتي تملك أن تصمد أمام هذا العذاب المرّ،
وتتجاوز المحنة طويلاً، يا سيدتي، لأرى
سنواتك الأخيرة وهي تظلم،
وأرى الضوء وقد تطفأ في عبيدك الجميلتين،
ورأسك ذا الشعر الذهبي وقد استحال إلى اللون الفضي،
وأكاليلك ملقاة جانباً مع ثيابك الخضراء،
ووجهك وقد جفّ ببطء ذلك اللون
الذي يجعلني أتردد ثم أنوح،
عندئذ قد يمنحني الحب الشجاعة في الوقت المناسب لأتحدث أخيراً
عن مقاساتي العظيمة،
ولأخبرك عن سنواتها وأيامها وساعاتها.
ولئن كان الزمان مناوئاً لرغباتي الحلوة،
فإنه، على الأقل، لن يحرم الأمل من أن تنال إسعافاً صغيراً من
تأوهاتني المتأخرة.

10 . أنا عبء على نفسي

في زمن ازهرارها الجميل،
 عندما يكون الحب جديراً بأن يمارس سطوته العظمى،
 تركت ثوبها الأرضي في التراب،
 واستأذنت وغادرت هالة حياتي،
 وصعدت إلى السماء لتعيش عارية وجميلة،
 ومن هناك راحت تحكمني وتستنزف قواي.
 أهلاً ماذا لا أملك أن أحرر من الأشياء الفانية،
 وأعيش أيامي الأخيرة، وأبتدئ الحياة التي سوف تأتي.
 وبذلك فإن روحي تستطيع أن تلتحق بها حرة
 وخفيفة ومسورة مثل أفكاري الناهضة،
 ودعني أضع خلفي جميع هذه الآلام القديمة؟
 وهذا التلكو كله ليس سوى جسور مميت
 من شأنه أن يجعلني عبئاً على نفسي بالضبط
 لكم هو جيد لو أنني مت قبل ثلاث سنوات من هذا اليوم الراهن. ■

بَاقَتْ مِنَ الشَّعْرِ الْأَلْمَانِيَّ

ت. د. شاكِر مطلق

الشمس تغرباً⁽¹⁾

فريدريش نيتشه

(1844 - 1900)

لن يطولَ ظمؤك بعدُ
أيتها القلبُ المحترقُ!
ثمّة وعدٌ في المواءِ،
من أفواهٍ مَجْمُولَةٍ
تأتي (إليّ) البرودةُ الكبّى^٢ ...
شمسي وقفتُ فوقيّ، حارّةً، في الظميرةِ،
أحنيّ قدومكِ
أيتها الريحُ المفاجئةُ،
يا اشباحَ بعدِ الظّهرِ الباردةِ!
الريحُ تخرجُ وتعودُ.
ألا يرمقني الليلُ بنظرةِ
سُزْراءٍ ومغويةٍ؟
كنّ قوياً، يا قلبي الشّجاعِ!
لا تسأل، ماذا ؟ ...

(1) هو المقطع الأول من القصيدة ومن مجموعة «لمنوعات نيبويسوس» من العام 1888 م.

المريخ في هذا العالم

فريدريش هولتزلين
(1843 - 1770)

صنعتُ بالمريخ في هذا العالم...
ساعات الشباب، من زمان، من زمان
انداخت عني،
نيسان، أهاز، تموز
صاريت في البعيد،
لم أعذ شيئاً، ولا أحيا برغبة نعد .

جواب الشاعر الحميل

الشاعر الألماني إسيغ
(1781 - 1729)

لعبت، مؤخرأ، دور قاضي الأخلاق،
بالتأكيد (هي) لعبة صعبة،
تكلمت (فيها) إلى شاعر حميل،
توقفاً إنك تشرب الكثير .

جاهزاً للسقوط تحت الطاولة
قال (لي)، إنك لست ذكياً،
يمكن للمرء بالتأكيد شرب الكثير،
لكنه لا يشرب أبداً بما فيه الكفاية .

ماذا يعنيك ذلك ؟

الشاعر الألماني

فرائنس ف. غاودي (1)

أحبك من كل قلبي
قولي، ماذا يعنيك ذلك؟
عندما أتبعك صامتاً،
ولو من بعيد،
عندما لا أستطيع أن أستعمل عيني
(لأجل) حبي،
(لأجل) نجم حياتي، ماذا يعنيك ذلك ؟

أحبك بآلم
قولي، ماذا يعنيك ذلك ؟
أنت تبرئين نفسك من الدنيا
عندما أعاني،
أنت تحلين حتى رصد حب عائلي،
أنت تطلقيني،
ولكن عندما لا أستوعب هذا،
ماذا يعنيك ذلك ؟
أحب من دون جدوى،
قولي، ماذا يعنيك ذلك؟
ليس الأمل وليس العزاء
(هو) ما أرغبُ به).
بحنان تُخفّن على الرجل الغريب،
إنني أرى ذلك بوضوح،
فإن افترست نفسي صامتاً،
ماذا يعنيك ذلك ؟ ...

(1) ولد الشاعر والكاتب الروماني « Franz Freiherr von » - بتاريخ 1800/4/19 في مدينة فرانكفورت على نهر الأودر، وليس على نهر المين، حيث ولد الشاعر غوته، وتوفي في برلين بتاريخ 1840/2/5 .

عيون في المدينة الكبرى

الشاعر الألماني

«كورت تو خولسكي»

(1935 – 1890)

عندما تذهب إلى العمل
باكراً في الصباح،
عندما تقف في محطة القطارات
مع مومك،
عندما تترك المدينة
في القميص البشري
ملابن الوجوه
ملساء كالإسفلت ،
عينين غريبتين،
نظرة قصيرة (عابرة) ،
حاجبين، حدقتين، جفنين،
... ماذا كان هذا ؟
ربما كان حظّ حياتك.
عبر، تبعثر، ولن يعود .

شمس طوال حياتك
فوق الأفق الشوارع،
ثرى في دريك
أولئك الذين نسواك.
عين ترفأ،
الروح تطن،
لقد وجدت
لثوان فقط
عينين غريبتين،
نظرة قصيرة (عابرة) ،
الحاجبين، الحدقتين، الجفنين،
ماذا كان هذا؟

لا أحدٌ يعيدُ الزمنَ
(الذي) عبّرَ، تبعثرونَ يعودُ.

عليك، في دريكَ
أن تجولَ المدنَ،
(أن) ثدىَ لفترةٍ نبضةٍ واحدةٍ (فقط)
الأخرَ الغريبَ.
(الذي) يمكنُ أن يكونَ عدواً،
أن يكونَ صديقاً...
أن يكونَ - في النضالِ - رفيقاً.
ينظرُ صوبكَ ويمضي...
عبدانِ غريبتانِ
نظرةً قصيرةً (عابرةً)
حاجبانِ، حدقتانِ، جفنانِ،
ماذا كانَ هذا ؟
قطعةً من البشرية الكبرى
عبّرتَ، تبعثرتَ ولنَ تعودَ.

معلومات عن الشاعر :

ولد الشاعر هورت توغولسكي بتاريخ 1980/1/9 لأب تاجر في برلين. درس هناك وفي جامعة
جنيف - سويسرا القانون. وتخرج في عام 1914 من جامعة (ينا) الألمانية. تمرّن لفترة قصيرة في العمل
المصرفي. كان الشاعر من أهم نقاد المجتمع الألماني في عشرينات وثلاثينات القرن العشرين. نشر أعماله
المختلفة تحت أسماء كثيرة مستتارة وعمل في بعض المسارح وبخاصة مسرح العالم أيضاً مع حامل جائزة
نوبل لاحقاً (كارل فون أوسيتسكي - Carl v.Ossietzky) الذي قضى نحبه في معسكرات الاعتقال
النازية فيما بعد، وكان هذا المسرح عدوياً وجماعياً فترة جمهورية (فايمار - Weimar) وأوضاعها
القلقة والفوضىوية أيضاً. منذ العام 1924 عاش الشاعر غالباً في الخارج ولم يعد إلى ألمانيا إلا لفترات
متقطعة قصيرة. استقر منذ العام 1920 في السويد. بعد وصول النازية هتلر إلى الحكم عام 1933 منح
النازيون مسرح العالم وأحرقوا كتب الشاعر كما فعلوا مع غيره من الأدباء والرسامين ... ألغ وأسقطوا عنه
الجنسية الألمانية. في 21/12/1935 وبعد مرضه مطّين والمديد من العمليات الجراحية غادر الحياة طوعاً
(انتحر) في مدينة هينس - Hinds في السويد .

سامحيني

للشاعر الألماني

كلايوند (1890-1928) Klabund

سامحيني

لقد فعلتُ

ما لا يُلَقِّى إلاَّ بالربِّ فعله .

أخذتُ بِذِكْ بِيدي

(ضَمَمْتُ) قَلْبَكَ إِلَى قلبي .

الليلةُ الجميلةُ أريكتني

والنجمُ الذهبيُّ هي الشجيرةُ،

ثمَّ عَطَّرَ شجرةُ الزهفون

الذي لا اسمَ له .

أعذريني .



تعريفٌ بالشاعر:

ولد كلايوند أو (الفرد جنشكه) بتاريخ 1890/11/4 لأب سبيلاني أصيب بالسل في سن مبكرة ولم يشف منه تماماً، على الرغم من العلاج في مصحات عديدة في إيطاليا وسويسرا. نال الشهادة الثانوية عام 1911 ودرس - فيما درس - الكيمياء - الصيدلة - الفلسفة - علم اللغة والأدب، غير أنه لم يكمل دراسته إلى النهاية في أي منها .

1913 نشر في مجلة ليلاند قصائده الأولى التي جرت مع الشاعر إلى القضاء بسبب خلع الأغلاني، غير أن الشاعر المعروف فخرانك قد كُتِبَ وغيره تدخلوا وحصلوا له على البراءة. عند نشوب الحرب الكونية 1914 كان من المعجبين بها ليتحول في عام 1917 إلى سائر للحرب؛ حتى أنه كتب رسالة إلى القيصر فيلهلم الثاني نشرت في جريدة فزورويخ القديمة، يطالبه بالاستقالة لإتاحة تحقيق السلام، وسوخ ذلك خطياً. تزوج عام 1918 وتوفي زوجه إيان ولادة ابنته بسبب مرض رئوي، لتتقل منه إليها بالنكيد .

عام 1919 وبسبب انضمامه إلى جماعة هبارتاكوس الثورية في هوننغ، اتهم بالحيانة العظمى وإهانة القيصر وسجن حتى عام 1921. ألف العديد من الأغاني والأناشيد المعروفة. عام 1925 تزوج مرة أخرى من مثله شهيرة وعمل على إصدار الحكاية الصينية الخرافية الموسومة بـ «فتاة الطباشير» للمسرح والتي لاقت نجاحاً كبيراً إيان جمهورية هانمار. وكانت القاعدة التي تطلق منها الشاعر والموسيقي الشهير فرتولد برشتة في عمله الموسوم «فتاة الطباشير القوقازية».

توفي عام 1928 في هانفوس - سويسرا - بمرضه العضال (السل) .

وردة الليل

للشاعر الألماني: يوسف هون إيشندورف

Joseph von Eichendorff

(1857-1788)

الليل يشبه البحر العادي
لذة وآلام وشكاوى الحب
تأتي هكذا مشوشة
مع ضربات الأمواج اللطيفة

رغبات تشبه الغيوم
تبحر خلال فضاءات ساكنة،
من يستطيع التعرف
في الریح الدافئة،
إن كانت تلك أفكاراً أم أحلاماً ؟

أعلق الآن القلب والغم،
الذين يلحان في شكاوى النجوم
(ويزعم ذلك) تظل في قرارة القلب
ضربات الأمواج اللطيفة.

المتعرف والمتعرف إليه

ويرنر شرينغر⁽¹⁾

هنا، في الحقيقة، الشيء نفسه

أنت تكون ما تعرفته

تبقى ما تعرفته

وهذا المتعرف إليه، لا يمكن أن يعود

مرة أخرى، ليكون مجهولاً .

أنقذ الطريق، وانس أمداف طريقك

ابدأ الطريق، ولا تسأل نفسك

إلى أين يقودك

ماذا يُعطيك

كن والثقة، في نهاية الطريق

ستكون شخصاً مغامراً

مغامراً وليس جوالاً .

يبتدئ الطريق

إذا تعرفت مرة

تعرفت حقاً

أن الحياة ليست حدثاً عارضاً

(عندها) سوف تكون حراً .

عندما يتأمل الإنسان، لأول مرة، العالم

يتأمله بعوي تام

ينظر إليه، للمرة الأولى

فعلاً ينظر إليه،

في هذه اللحظة

سخلق العالم (الجديد)

(1) المزيد عن الشاعر انظر كتابنا: (كل شيء الآن كل شيء) شاعر الألماني وفرنسي شرينغر

(ترجمة) - وزارة الثقافة - دمشق 2006.

كما يشكّل الفُخَّارُ الإناءَ
من حلقاتٍ طينيةٍ .
مكذا تُشكّلُ تجاربُ الحياةِ الإنسانَ .
أبحث عن الحياةِ في الموتِ
عن الموتِ في الحياةِ .
أنْ نعرِفَ، نحنُ البشرُ، الموتَ
ولا نرغبُ أن نعرِفَ عنه شيئاً
هو مدمرٌ لنا .

الفهمُ الحقيقيُّ يكمنُ
في تألّفِ ذاتك مع غيرِ المألوفِ
وفي عدمِ التألّفِ مع المألوفِ .
موتٌ موتٌ
هو الحياةُ المعيشةُ بالكاملِ
موتٌ الخوفِ
هو الحياةُ المعيشةُ بالكاملِ
قيامَةُ السعادةِ
هي الحياةُ المعيشةُ بالكاملِ .

ما الذي يجعلُ الزّمنَ أبدياً ؟
ما الذي يجعلُ المكانَ المقدّسَ مكاناً مقدّساً ؟
ما الذي يجعلُ اللقاءَ حياً ؟
ما الذي يجعلُ الوردَةَ جميلةً ؟
ما الذي يجعلنا خاشعين (أمام) زهرةِ اللّوتسِ ؟
ما الذي يجعلُ المغارةَ وسطاً للحياةِ ؟ .

مختارات من قصائد مجموعة «الفاصل الشعري المرح» لغويته

رقم (1):

في شهر أيار، رائج الجمال،
حيث تتفتق كل البراعم
عندها، في قلبي ،
تفوح الحب

في شهر أيار، رائج الجمال ،
عندما تغني كل الطيور
اعترفت لها
بأشواقِي ورغباتِي

رقم (2):

من دموعي أنبتت
الكثير من الورود
وصارت أهلي
جوقة من طائر العندليب

وإذا كنت تحبينني، يا صغيرتي!
أهدي إليك كل (هذه) الورود
وأمام نافذتك سوف يصدح
نشيدُ العندليب .

رقم (3):

عندما أنظر في عينيك
يتلاشى عذابي والامي

ولكن عندما أقبل ثغرتك
أصبح، تماماً، معافى

عندما أتكؤ على صدرك
تعتريني لذّة سملويّة
ولكن عندما تقولين، أحبك
يستلزمني البكاء بمرارة

رقم (4):

أسندي خذّك على خدي
لتسيل الدموع معاً
وعلى قلبي أضغطي قلبك بقوة
لينبض الألمب معاً

وعندما، في الألمب العظيم، ينصب
الذّبار من دموعنا
وعندما يحيطك ذراعي بقوة
أموت من أشواق الحب .

رقم (5):

أريد أن أعطسَ روحي
في كلش الزّنبقة
وعلى الزّنبقة أن تنفخَ بنغم
نشيداً عن حبيبتي

شاعر ألمانيا العظيم فيرمان فولفسغانغ فون غوته

الأفضل (لك)

ي. ف. فون غوتيه

(1832/3/22 – 1749/8/28)

عندما (تشعر) بالضجيج

في رأسك وقلبك،

ما الذي تهتغيه أفضل من ذلك؟

من لم يعد يحب ونجن،

فليذغ نفسه ثقترًا! ■



اقسمُ انك كانَ حُبّاً

للروسي، بولات أكودجافا

ت. د. ثلثونين الدين

«ختارات من شعر الشاعر الروسي: بولات أكودجافا»

«إن موضوع قصائدي المُنشأة هي - الحب منذُ زمن طويل - تقريباً - لم يغوا عسلنا عن الحب» وظلّت المرأة في الآن نفسه وبالسبة للكثيرين كُنْياً يبعث على الشك. وأن انطلاقاً من احتجاجي على المرأة والفاق قررتُ أن أعني المرأة كائن مُفلس، وأن أركع أمامها على ركبتي. عليّ أن اعترف أن السحرية هذه امرأة قد حدثني، فلماذا ما أحسنت بشيء منها؟ فإنما هي سخرية من نفسي كمؤلف لهذه الصور - الأغنيات، التي تعكس عجز الرجل، وحظه العاثر».

بولات أكودجافا

لا تحني رأسك

لا تحني رأسك

من النكبات، والحظ العاثر

أمي، أيتها الحمامة البيضاء

إن صباحاً جديداً ينفذُ بالشروق

سيفسِلُ كُلَّ شيءٍ حتى النقاء

ويعيد ترتيبَ الأمور من جديد،

فترحلُ الوحدة

ويعودُ الحب.

وحلوة، كمنحلة في منتصف النهار
كأصوات قائمة من الطفولة
تصيحُ بذلك.. أغنيائك
وعينائك الخالدتان

عندما تكونين قريبة جداً..

...عندما تكونين قريبة جداً
لا اجذ نفسي إلا متجهاً إليك
تتحولُ الرقة إلى اندفاع ومجور
فتدومُ في شراييني المادنة
وكاندفاع سريّة، أو كتبتبة من الجنود
تنسكبُ في روحي صاحبة،
ثم تسقط رايثها الزرقاء
فوق كتفيلك.

أتعلمين (أوليا)، في هذا الشارع
حيث تتجمدُ البهوت القديمة
جمعت الشعراء المبارزين،
وجن الطلاب!

وتستمرُّ حركة الحياة
على امتداد هذا الشارع. ويتابع القدر صخبه
الأوراق تواصلُ سقوطها اللولبي في الهواء،
وكعوب أحذية النساء قزعما على الإسفلت.
ولأجل كرم يدك المبسوطة

شيء ما يضيء لي في نهاية الطريق!
وينضجُ في صدري شعور غريب
يضيقُ عنه الصدر.

وأخيراً ظهرَ في البيت

إلى أوليا
وأخيراً ظمَر في البيت!

حيثُ حَلَمْتَ، مَثَّةَ عامٍ، أن تَرَاهُ فيه
والى حيثُ ظَلَّ مَثَّةَ عامٍ يستعجلُ القدومَ
هكذا هي أرايتُ، هكذا أراد.

أقسمُ أنه كانَ حُبًّا!

فتأمل - ذلك كانَ صديقُما
لكن لو أنكِ دعوتِ الربَّ نفسهُ إليك

أتظنُّ أن شيئاً ما في الحُبِّ

يمكن أن يُفهم؟!

وقَرَعَ مطرٌ متأخِّرٌ زجاجَ النافذة،

وظَلَّت صامتةً، وظَلَّ صامتاً،

ثمَّ استدارَ لكي يغادر،

ولم ترمِ نفسها على صدرها.

أقسمُ أنه كانَ حُبًّا!

فتأمل - ذلك كانَ صديقُما

لكن لو أنكِ دعوتِ الربَّ نفسهُ إليك

أتظنُّ أن شيئاً ما في الحُبِّ

يمكن أن يُفهم؟!

هذه المرأة

هذه المرأةُ أراها فَبَعَقَلُ لساني

ولذلك - لو تعلمُ! - لا أحتقُ فيما

أخ، لا أصدِّقُ طائرَ الوقواق،

ولا زهرةَ الأقحوان،

والى الفجرِ لا أذهب.

ويُبصِّرون، «لا تعشقِ امرأةً كمنظلي،

ويُممِّمون، «ستعيشُ حتى الفجرِ،

أخ... ويُبصِّرون، ويُسحودون، ويُزجرون..

أما هي فتتأبَحُ حياتها في حيناً!

النساء المحريرات

وعند المساء، حين تُحلقُ فوق رأسك
 ظهور الكراكي مبحوحة النداء
 ثلثهُ مجموعة النساء المحريرات
 وكلهن رغبة في لقاء الستار عليكِ!
 صامتات، متحفزات لفعل أي شيء
 يذرعن المكان، نائرات جملهن!
 أيتها المحريرات... ماذا يحدث لكن!
 هل أصابكن الجنون - إنما واحدة منكن!
 هناك خلف منعطف «ماليا بروتا»
 حيث النافذة المشرعة إلى الجنوب
 تجدن من يُقدّم لأجل حاجبها الخائفين
 عشرة ألواح من الحواجب الصارمة
 أولئك الذين أحبوا
 ريطهم القدر بها إلى الأبد
 وما عادت البواشق
 تطارد الحمامات الزرقاوات.
 أما أنا فليس لي أن أتحرر من إساري
 هكذا قَدَر لي، وهكذا أعيش
 إنما أنا ذلك الكيميائي، وأنتِ مسألتي الأبدية
 مسألتي التي لا حل لها.

أغنية عن البالون الأزرق

الطفلة تبكي، البالون يطير!
 يمدّونها، والبالون يطير
 الفتاة تبكي، ما بين عريس حتى الآن.
 يمدّونها، والبالون يطير
 المرأة تبكي، الزوج مجرني إلى سواي.
 يمدّونها، والبالون يطير
 تبكي الحجوؤ لم أعش إلا قليلاً
 يعود البالون، أما لونه فأزرق!

هكذا تحبني

إلى أوليا باتراكوها

عيناك كقبة سما خريفة
سما لا نار فيها،
تنوء وتضغط عليّ -
هكذا هي تحبني
وداعاً. نفتق. ارحميني ولا تلتظني!
ويتضح يوماً بعد يوم
أن الصدر قاحل
وليس امامي سوى الظلام
هكذا هي تحبني
أه، لو أنني استطعت أن أمضي في طريقي
حافظاً كرامتي بصمت
ولكنني كجندى قديم
أقف باستعداد في الصف
هكذا هي تحبني!!

شبحان

وسط ضباب مألوف
نبحث باصرار عن شخص ما
ولكننا نتميز بكل وضوح
شبحين مشهورين،
أوه (دونا أنا)، دونا أنا
يا للغرابة، إننا لا نلتقي!
أوه (دوليسينا)، دوليسينا
أنت الأعرف بدون كخوت،
كم من النساء الشهيرات،
الخالدات، اللواتي يلفن الجسد.
ولكننا وسطهن جميعاً
نلتفت إلى شبحين مشهورين.

أوه (أوفيليا)، أوه (نيما)
!ذكريني في صلاتك.
أوه (مرغريتا)، مرغريتا،
هنا أموتُ عند قدميك.

أغنية عن النحلة الموسكوفية

أحتاج أن أصلي لأحد ما.
تصوّروا لو أن نملة بسيطة
أرادت فجأة أن تستلقي
في القرية.
وأن تؤمن بجمالها الساحر!
لمجرّ الهدوء النملة حينها
وتدعى كل شيء لها مملاً
ولصنعت لنفسها إلهاً⁽¹⁾
على هيئةها وروحها
وفي اليوم السابع
في لحظة ما
بذغ الإله من الأضواء الليلية
دون أية راية سماوية..
وبمحطّ خفيف على كتفيه..
نسيّت النملة كل شيء - السرور والعذاب
وفتحت أبواب مسكنها على مصراعها
وقبّلت بديه الجافتين
وحذاء القديم
اهتزّت ظلّاهما فوق العتبة،
ودار حديث هادئ بينهما
كانا جميلين، حكيمين كالآلهة،
وحزينين كسكّان الأرض

(1) تطلّعتُ هنا أن أستخدم اللفظ المذكور، بينما استخدم الشاعرُ في الأصل كلمة «إلهة»، لمؤنثة، رغبةً مني في الإبقاء على قطبي الأثوثة والذكورة الموجودين في القصيدة وذلك لأن لفظ «نملة» في الروسية يُلقي منكراً؛ بينما هو في العربية مؤنث.

وايضاً رومانس (١)

مطبوعةً في روجي
صورةً امرأةً رائعة.
عينها تحلمان بأيام أخرى،
هناك كل شيء: جِدْ، ولا أحد سوانا،
وما من خوفٍ يهيمُ على الأعوام،
وقد سامحَ واحدنا الآخر، منذ أمرٍ طويل.
وهناك لأجلها
تعريفُ أجملِ الفرقِ في مديحها،
الموسيقيون يقفون في برأتهم الرسمية،
ومع كل معزوفةٍ جديدةٍ
تنسابُ الألفان الشافية!
بهنما يكسرُ قائدُ الفرقة عصاهُ في يديه.
إنا لا أدخُ دمعاً متسرعاً عبثيةً
نسيءُ إلى قُدري
لكنني إنما أشعرُ بالحسرةِ عندهما أفكرُ
من نكونُ نحن - أيها السادة -
بإطارنةٍ مع تلك السيدة الرائعة
بل ماذا تكونُ حياتنا ونساوننا؟
ولعلها اليوم - كما كانت من قبل -
تصِلُ إليّ،
فترضى السماءُ عنهما، لأجل ذلك،
لا بُدَّ إنما - بالطبع - تكتبُ لي
لكن.. ساعةً البريد قد شاخوا
وتبدلت العناوين
منذ زمنٍ طويل

(١) لكلمة رومانس ظلالٌ كثيرة، لهذا فضلت إبقاها دون ترجمة؛ فهي قد تعني: قصة حب، أو ذلك النوع من الفناء القديم الرومنسي الذي تدور موضوعاته حول الحب والحنين والشوق وما إلى ذلك.

أغنية عن إلهة كومسمولية

وأحدث في الصورة،
جديلتان، نظرة حادة،
جاكيت صبياني
وأصدقاء يقفون حولها.
خلف النافذة يتابع الطير نقر الأشياء،
في فناء المنزل برد ورطوبة.
ويحكم العادة تتلمس أصابعها الرقيقة
بيت المسدس.
قريباً ستغادر المنزل،
قريباً ستندلع المعارك في الجوار،
مع أن الإلهة الكومسمولية...
أخ، يا إخواني، فالحديث ذو شجون!
هناك عند المنعطف، قرب دكان الحلوى القديم
حيث ينثر الصيف غباراً،
شمسي الكومسمولية
مرتدية قميصاً صيفياً أزرق.
لكلها الآن بلا جديلتها،
لقد تركتهما في صالون الحلاقة
واستبدلتها بخصلة شقراء.
تتمايل فوق صدغيها.
ولم يعد للآلهة من أثر
فقط أصوات الانفجارات تلت أركان!
أما الإلهة الكومسمولية...
أخ، يا أخواني، فالحديث ذو شجون! ■

قصائد من مارسيل بيالو

د. سهيل أبو هنجر

مارسيل بيالو Marcel Béalou أديب فرنسي معاصر كتب في الشعر والمسرح والرواية والنقد الأدبي. يمتاز شعره ونثره بقوة يفترق إليها الكثير من الكتاب المعاصرين، وتلمح لديه ربطاً عجيباً للعناصر التي تثير الدعشة فينا مع عناصر الحياة اليومية، كما يمتاز شعره الفزلي بمواقف جياشة جملة "بيير شاليه" بقول عنه إنه "من أتباع الرومانسيين الألمان" بيد أن الذي يفضيه عنهم والذي يجعل شعره أغنى منهم في الوقت نفسه هو غياب اليأس والفسوط عن شعره... وقد ترجمت هذه القصائد عن الديوان الذي يتضمن أعماله الشعرية بين عامي 1960-1980.

Marcel Béalou, Poèmes 1960-1980, le pont traverse, 1981.

الوردة ذات المائة وجه

إنني لأشكر ملائكة السماء

وشياطين الأرض

لأنها وهبتني حينك

الذي أنقذني وأدانني

إن مائة وجه تحببني

تشج فرحاً

ليس لما سوى نظري وإحدى

هي نظرتك أبداً

أعدو بين هذا الجمع

نحو الذراعين الملبسوطتين نحوي
 اللتين تحملان الضحكة نفسها
 واللتين تحملان الموهبة نفسها

ظهر حبك مثل نبتة وزال مهترئة
 في ندى نيسان
 واليوم أصبح
 قلباً ذهبياً يحاصره اللهب

غالباً ما رأيتك

غالباً ما رأيتك نيامين
 في فتوة المتفتحة الحنون
 مثل نار عذبة كامنة
 تحضن لمديها
 بالقرب مني

عندما تتألقين متدلّية على جانبي
 مثل حزمة من ضوء الفجر
 كم يرتجف قلبي خوفاً
 من أن ينفجر فرحاً

لطالما امتزج لهماك بلعالي
 أن تلتف رقبك الممشوقة حول عنقي
 مثلما يلتف النبات المتسلق
 حول الجذع المتعصن
 واثقاً وأماناً

لم أعد أعتقد بالوقت القادم
 وكلّ ما قبل عن الزمن والعمر
 لم يعد بالنسبة إليّ حزناً
 بل تشجيعاً لأحبك أكثر

إذا ما بقيت

إذا ما بقيت وحيدةً وعارية
نائمةً على الرملة
فسوف تأتي طيورٌ بيضٌ كبيرة
لتنقر الفراولة البرية
من على نهديك الصغيرين

في السماء غيومٌ سود
والصيف برحاً
دون أن يعود
لنتحاب كل يومٍ بقوة
فلن نموت من غير أن نعش

يا طفلتي الأشد بساطةً من حبة حنطة
حيثما تختبئين
سأتي لأبحث عنك
ولأبذر فرجي
في آخر أضواء المساء

أيتها الطفلة

أيتها الطفلة الغيرة التي تتردّد
على عتبة دحولاتها
يا شريكتي الظرفية
في السرير والجريمة
إن نمتما في حول جسدك
شبهمةً بنفثات المساء
على سطح أمهات الحية

أيتها الفتاة

أيتها الفتاة ذاتُ الهدينِ النشيطتينِ
كمباهٍ النبعِ
إن جسدك الذي يفوح برائحة الزنب
يبدو مشأً وحنوناً
ورغم ذلك أنتِ من حجر

لست وحيداً

لست وحيداً
فنحن معاً
لم تعودني وحيدةً
فالليل قد يجمعنا

نحن الاثنان أنا وأنتِ
بلا خجل ولا خوفٍ
بوجدنا الحبُّ
فوق القوانين

سنذهب مطمئنينِ
بدأ بيد
بعيداً جداً
عن طُرُقٍ من يسامون

نقش

الرجلُ والمرأةُ
على الأرضِ متحدانِ جسداً
ثمَّ روحاً
يصبحان في الليلة النجماءِ
صخرةً واحدةً
صرخةً واحدةً ■

قصائد

من إفريقيا

ت. ممدوح فاخوري

معرفة!

للإفريقي أوكستان سودي كوليبالي

بور كينا فاسو

أبتاه!

هل لك أن تقول لي

ماذا الأطفال هنا من غير مأوى، وأنا أسكن في

قصر منيف؟

وهل لك أن تقول لي

من أين يأتي المجانينُ والشحاذون، والعاطلون من العمل؟

وهل لك أن تقول لي

ماذا هناك فقراء، وهناك أغنياء؟

وهل لك أن تقول لي

ماذا ولدت في المزارع الريفية

وأن تقول لي

كيف هي مزارع الريف

وكيف هي إفريقية؟!

نعم!

أريد أن أعرف

أريد أن أعرف كل شيء

لأنني ذاهبٌ إلى المدرسة

إخاء

أوكستن سودي كوليبالي

قالوا لي
إن هناك فتيات بيضاً كالجليب
وأنا أحب الجليب!
وقالوا لي إن هناك فتيات صُغراً كالنيري⁽¹⁾
وأنا أحب النيري،
وقالوا لي إن هناك فتيات خُمراً كالمنجة،
وأنا أحب المنجة،
ولكن، كم يتأخر شروق الشمس على ليل حلمي.

●●

إنني أرى، في مَعدِي، فتيات بيضاً وصُفراً وخُمراً وسوداً
كلهنّ جميلات كجمال أمّهاتهنّ اللاتي يَمَلَنّ لطمعورة.
جميلات لطيفات معي في مَعدِي
وأمّهاتنا متشابكات الأيدي
نرقصن حولنا
ويعلمننا غناء نفسيد الأرض.

تحية للفلاح

للكونغولي ميشيل مالونغ

لك عليّ حقّ الإكبار، أيها الفلاح
فأنت، بجهد ذراعيك، توفّر لي الغذاء،
بجهد ذراعيك تُخرج من الأرض
التخلال التي تعود بالثّفلج سِواءَ على القويّ أو الضعيف المَقهور.
الستّ شبيهة بالنخلة التي لا تُحسّ بالكلال،
والتي تُنتج الرّبّ الكادِر من أزهار الحقول
وتصنع العسل لتشفي منا الغليل؟!

(1) النيري (Ieréré): فاتكة يُستخدم بذاتها لصنع شراب في إيريقة.

وأنت، في الغالب، لا محراث لديك لإفلاحة الأرض
وليس لديك سماً لإحياء الحقل
ليس لديك إلا ذراعتك ومجرفتك ومنجلتك
ولكنك، بما أوتيت من حيوية وأمل بعيد،
أمكنك أن توفر الغذاء لأهل المدن...
لك علي حق الإكبار، أيها الفلاح
وحين ترسل الشمس أشعتها،
فإن ظهرك العاري الذي تلفحه الشمس يمضي في حراثة الأرض
وحين يلقي المطر بوابله، فجأة، على الأرض
يحقق بك البلاء أيضاً حتى الأعماق..



ولكنك، بما أوتيت من حيوية وأمل بعيد،
لا تمن، وتمضي في توفير الغذاء لمن يقطنون في المدن...

الإنسان الذي يشبهه

للكامبروني رينيه فيلومي

اليوم افرح بابك
أهز أوتار قلبك
أرجو سريراً مريحاً
أقضي فيه بعض ليلي
ونار دفة لعلني
بها برد جثائي
برداً بهز كياني
افتحه.. لا تطرطني
أعين أخاك فلاني
أخوك من عهد آدم



افتح، ولا تطرطني
افتح، ولا تسألني

افتح، ولا تسألني
أأنت إفريقي؟
أم أنت أمريكي؟
أم أنت أوروبي؟
ولا تسألني فإني
أخوك من عهد آدم

●●●

ويا أخي لا تسألني
لم كان أنفي أطول؟
ولم فمي هو مثقل؟
ولون جلدي أسود؟
وشعر رأسي مجعد؟
ولا تسألني، فإني
أخوك من عهد آدم

●●●

وما أنا بالأسود
ولا أنا بالأحمر
وما أنا بالأصفر
وما أنا بالأبيض
وإنما إنسان
فافتح.... أنا إنسان

●●●

لا تغلقن جنانك
ولا تمن إخوانك
فافتح لي اليوم بابك
وافتح لقلبي قلبك
فإني إنسان
إنسان كل زمان
أخوك... ليس الشبيهة
على الشبيهة يتيه.. ■

عودة تشورب

قصص فلاديمير بوبكوف

د. نوهل نيوف

خرج الزوجان كيلر من المسرح في وقت متأخر. ففي هذه المدينة الألمانية الهادئة، حيث الهواء أريد بعض الشيء، وانعكاس الكنيسة يهدده رقرة حبيبة في عرض النهر منذ ثمانية قرون، كانوا يحرقون داعر بفتور ودوق، ويشعرون بالأس بالموسيقى حتى التخمّة. نقل كيلر زوجته من المسرح إلى حانة صغيرة، أنيقة، لشهرت سبيلها الأبيض، ولم تنطلق بهما السيارة المضادة من العاقل بساحة إلا في الساعة الثابتة ليلاً، مسرعة عبر الشوارع الميتة إلى البوابة الحديدية لدارهما المتوسطة الحال. كان كيلر، الألماني العجوز، الربعة، القوي البنية، الشديد الشبه بالرئيس كروجر، أول من سول إلى الرصيف الذي كانت تتململ عليه تحت ضوء رمادي من مصباح ظلال أوراق الشجر. وغمر الضوء هنيهة صدر كيلر المنشئ وحيات الغرر على ثوب زوجته التي مدت ساقها السمينة وهبطت بدورها من السيارة. استقبلتهما الخادمة في مدخل البيت راكضة، وأخبرتتهما بهمس خائف عن زيارة تشورب فارتعش وجه فراراً كليمنّا كيلر، وكان مايزال نظيراً واحمر من الاضطراب:

- قال لك إنها مريضة؟

ردّت الخادمة بمزيد من الهمس. ومسد كيلر شعره القنفذي الأشيب بكفه اللحيمة، فيما تجهّم تجهّم المسنين وجهه الكبير القروي قليلاً، المتطاوّل الشفة العليا والعميق التجاعيد. - ولكنني لا أستطيع الانتظار إلى الغد. فلنذهب إلى هناك الآن حالاً. - غمغمت فراراً كليمنّا وهي تهزّ رأسها، ودارت في مكانها بثقل تلمّ طرف متديها الذي كانت تغطّي به باروكتها الشقراء. - يا إلهي!.. ليس عبثاً أن قطعت الرسائل منذ قرابة شهر.

- عدل كيّلر قبعته الطّيّ بدفعة من قبضته، ونطق بلسانه الروسي الفصيح، الحلقّي قليلاً:

- لقد فقد هذا الإنسان عقله فكيف يجرو، إن كانت مريضة، على أن يأتي بها ثانية إلى

هذا الفندق الشائن...

ولكنهما، بالطبع، كانا على خطأ إذ ظنا أن ابنتهما مريضة. فقد قال تشورب للخادمة ذلك لسبب بسيط هو أن ذلك كان أهون ما يمكن النطق به. أما الحقيقة فهي أن تشورب عاد من سفرته وحيداً ولم يظن إلا الآن إلى أنه سيكون مضطراً في جميع الأحوال لأن يوضح لهما كيف توفيت زوجته، ولماذا لم يكتب شيئاً. فقد كان ذلك كله صعباً للغاية. إذ كيف له أن يوضح أنه كان يرغب في أن يستأثر وحده بهذا المصائب فلا يلوّنه بأي شيء خارجي ولا يتقاسمه مع أحد؟ فقد حُبل إليه أن موتها حدثت بالغ التدرج لم يُسمع بمثله تقريباً، ولا يمكن لأي شيء أن يفوق بتقائه هذا الموت بالضبط الموت الناجم عن ضربة تيار كهربائي، يتألق حين يطير نحو الزجاج بنور هو الأصفى والأشدّ سطوعاً.

ومند ذلك الحين، عندما كانت تضحك، في ذلك النهار الربيعي على الطريق الأبيض الواقع على بعد عشرة كيلو مترات من مدينة نيس، ولست سلكاً مكّهزباً على عمود أسقطته العاصفة، خدم العالم برمته على القور بالسنة إلى تشورب، وابتعده بل وحتى جسمها الميت الذي حمّله على يديه إلى أقرب قرية تدعى له شيئاً عريباً ولا حاجة له. وفي نيس، حيث كان ينبغي أن تولد التراب، عبثاً راح نيس بروتستانتية مسلون كريمة يحاول الحصول منه على تفاصيل، فما زاد على أن افتر نمره عن بسمه ذليلة، وجلس طول النهار على الشاطئ المحصب يقلّب الحصى الملوّن بين كفيه، ثم فجأة ودون انتظار لمراسم الدفن قفل عائداً إلى ألمانيا مروراً بجميع الأماكن التي زلواها معاً خلال رحلة الزواج. فلم يعرفا في سويسرا إلا الفنادق التي أمضيا فيها الشتاء، فقد كانت أشجار التفاح هناك تكمل إزهارها الآن. ولكن، بالمقابل، لم يكن يعيق ذكرياته الريح البارد قليلاً في شفارتسفالده التي مرّ بها في الخريف. وحاوله كما فعل على الشاطئ الجنوبي، أن يعثر على تلك الحصة الكروية السوداء الوحيدة ذات الحزام الأبيض اللاتري التي أرّنه إياها قبيل آخر نزعة لهما، تماماً كما كان يبحث في الطريق عن كل ما أثار إعجابها من منظر صخرة غريب، ومنزل صغير مغطى بحراشف رمادية فضية اللون، وشجرة شوح سوداء، وجسر صغير فوق تيار مائي أبيض، وما لعله كان نذير شوم تمثّل في عشب عنكبوت ترمى شعاعاً بين أسلاك التلغراف المرصعة بخرز الضباب. لقد كانت تراقبه، فتخطّر سريعاً فردتا جزمتهما الضئيلة العالية، ولا تكفّ يدلعا عن الحركة، تارة تقطفان ورقة عن

شجيرة، وتارة تمسّدان عَرَضاً جناراً صخرياً، يدها الرشيقتان الضاحكتان اللتان لم تعرفا الهدوء. كان يرى وجهها الصغير المغطى بتمشٍ داكن، وعينها الواسعتين الكابيتيّ الخضرة، بلون شطابا زجاج غسلتها الأمواج. فقد خيل إليه أنه لو جمع كل التّراث التي لاحظها معاً، ولو نفخ الحياة في ذلك الماضي القريب لتخلّدت صورتها ونابت عنها إلى الأبد. ولكنّ الليالي وحدها كانت لا تطاق... فجأة كان حضورها الوهمي في الليالي يغلو مرعباً، حتى إنه لم يغف تقريباً في غضون هذه الأسابيع الثلاثة من رحلته، وما قد وصل الآن تبعاً حتى الشمال تماماً، إلى هذه المدينة الهادئة التي تعرّف فيها إليها واقترب بها، إلى محطة القطارات التي انطلقا منها ليان الخريف المنصرم.

كانت الساعة تدنو من الثامنة مساء. وكان برج الكنيسة وراء البيوت يرسم أسوداً جلياً على صفحة المساء الذهبية. وكان الحوذيون المترهلون هم أنفسهم يقفون مصطفين في الساحة أمام المحطة. وبائع الحرائد نفسه يرفع عقبرته بإحدى بصوت مسائي أصم، والكلب الأسود، ذو العينين اللابليسي، ذاته يرفع قائمته الأمامية الساحلة قريباً من لوحة الإعلانات باتجاه الأحرف الحمراء تماماً في ملصق «باريسفاله».

كان لدى تشورب حقيبة يد وصندوق كبير أصفر. دسّطلق عبر المدينة في عربة خيل. كان الحوذي يُلوح بالزمام بكسل وهو يستد الصلوق بإحدى يديه. وتذكر تشورب أن تلك التي لم يسّمها يوماً باسمها كانت تحبّ ركوب عربات الخيل.

كان ثمة في الزقاق الواقع وراء زاوية دار أوبرا المدينة فندق قديم ثلاثي الطوابق، سيء السمعة، يوجّر غرماً سواء لأسبوع أو لساعة، أسود اللون، متصدّع الطلاء، ستائر رقيقة مهلهلة وراء زجاج وسيخ، وباب مدخله حقير ولم يقفل مفتاح قط. تقدّم خادمٌ شاحب وقح يتبعه تشورب عبر معرّ متعرج ينضح برائحة الرطوبة والقربيط، وعندما دلف تشورب في أعفانه إلى الغرفة، استدلّ حالاً من المستحمة الزهرية في الإطار الذهبي فوق السرير أنها الغرفة نفسها التي أمضى فيها أوّل ليلة مع زوجته. تبدّى لها مضحكاً وقتل كل شيء: الرجل البدين الذي كان دون جاكّة ويتقيأ في الممر، وكونهما لسبب ما قد اختارا هذا الفندق التافه، وعثورهما في طاس الحمام على شعرة شقراء بدعيّة، ولكنّ أكثر ما أضحكها هو كيعة هروبيها من البيت، فما إن عادوا من الكنيسة إلى البيت حتى أسرعَتْ راکضةً إلى غرفتها لتغيّر ثيابها، فيما كان الضيوف يتجمعون في الأسفل استعداداً للشاء. كان كيلر يرتدي معطف (فراك) من القماش الجيد تعلو وجهه القرديّ بسمّة وهو يربّت على كتف هذا تارة وعلى كتف ذاك طوراً ويقدم لهم الأنخاب بنفسه. أما قرفاراً كليمنسا

فكانت تمضي بالأصدقاء المقرّبين أزواجاً لترتهم غرفة النوم المخصصة للعريسيتين وهي تهمس بابتهاج وتشير إلى لحافٍ من الريش هائل الحجم، وإلى أزهار برتقال، وزوجين من الأحذية الليلية الجديدة، أحدهما كبير ذو مربعات، والآخر صغير ذو شريّاتٍ صغيرة وقد وضعا متجاورين على بساط كُتب عليه بخط قوطي. اتحن معاً حتى القبر. ثم تقدم الجميع من الطاولات حين اتّفق تشورب وزوجته في طرفة عين على الهرب من الباب الحلفي، ولم يعودا إلى البيت إلا في صباح اليوم التالي، لاصطحاب أغراضهما قبل نصف ساعة من انطلاق القطار السريع. طلت فرقارا كليمتنا تنشج طوال الليل؛ أما زوجها الذي كان تشورب ذاك الأديب المهاجر الفقير في نظره شخصاً مربياً على الدوام، فكان يلعن اختيار ابنته وما أنفقته على الحمر والشرطة التي لم تستطع فعل شيء... ثم ذهب المعجوز، بعد أن سافر العريسان، ليرى الفندق الواقع في زقاق خلف دار أوسرا المدينة، فعند هذا المنى الأسود الحسير النظر يبدو له منذ ذلك الحين شيئاً دميماً مثل ذكرى الجريمة.

وبينما كانوا يدخلون الصندوق وقف تشورب متجهماً بظهر إلى الصورة ذات الألوان الزهرية النافرة حتى إذا ما علق الباب اتحنى فوق الصندوق وفتح مخشخش في زاويته تحت قطعةٍ مثنية من ورق قهقه، فأرّ ونراقص. استمر تشورب على عقبيه برعدةٍ سريعة. كان المصباح الكهربائي العاري معلّقاً بسلكٍ يتدلّى من اسقفٍ ويهتزّ بهبطه شديد. وكان ظلّ السلك ينوس بعرض السريبر الأخضر متكسراً على حافته بعد ساء يومها على هذا السريبر بالذات كانت روجه تلمس بقدر كبير من الرنابة كالأطمد. وفي تلك الليلة اكتفى منها بقيلة رقيقة، ولا شيء آخر.

تراكض العار ثانية ثمة أصوات صغيرة أزهب من قصف المدافع فابتعد تشورب عن الصندوق ونمشى في الغرفة مرةً ومرتين. واصطلعت فراشة بالمصباح بصوت رنان، ففتح الباب بقوةٍ وخرج.

أحس شدة التعب وهو يهبط درجات السلم، ولما أصبح في الزقاق دار رأسه من زرقة الليل العكرة في أيار. فاعطف نحو المستزه الطليل وأسرع الحظا مرووراً بالساحة والفارس الحجري والعيوم السوداء لستان المدينة كانت أشجار الكستناء ترهم الآن، فيما كان الوقت خرباً حينذاك. فقد تمشياً طويلاً عشية العرس.

ما كان أطيّب رائحة الأوراق اللبلة التي تغطي الممشى ينبعث منها عبث ترائبي، نديّ مشوب بشذا البنفسج. كانت السماء في تلك الأيام المكههرة البديعة كايبة البياض، والأغصان تنعكس في نفرة ماء صغيرة وسط الشارع الأسود شبيهةً بصورة فوتوغرافية لم

تُفَسِّل جيداً. وكانت الأشجار بين الدور الرمادية المتباعدة جامدة دون حراك، تكسوها صفرة رقيقة، فيما شجيرة قيقبٍ تنبل أمام بيتها، وأوراقها بلون العنب الشفاف. ووراء حديد الشباك كانت تومض جلوع أشجار حور - يغلّف بعضها لبلابٌ كثيف، فحكى لها أنه لا يوجد في روسيا لبلابٌ على الحور، وقالت له إن آثار الحمرة في أوراقه الصغيرة تشبه بقع صدى رقيق على ثياب بيضاء مكوية. وكانت تنتصب على امتداد الرصيف أشجار بلوط وكستاء، وينمو على قشرة جنوعها السوداء عشبٌ مخملي دقيق أخضر، فيما تسقط بين الحين والحين ورقة وتطير بخط مائل عبر الشارع مثل قصاصة ورق للتغليفل. فكانت تحاول التقاطها، وهي طائرة، بوساطة فأس وجدتها بالقرب من كومة قرميد زهري اللون هناك حيث كانوا يصلحون الشارع. وكان على مقربة من المكان يتصاعد من مدخنة مقطورة للعمال خيط دخان أزرق راح ينحني ويلوب بين الأشجار، فيما شرع حجّار، كان يستريح، ينظر وبدا في خصره إلى هذه السيدة الخفيفة مثل الورقة الكاكية، وهي ترقص بالفأس في يدها المرفوعة كانت تقفر وتصحك فخيّل لتشورب، وهو يخطو في أعقابها محني الظهر قليلاً، أن السعادة نفسها تفوح بشدّة شبيهة تماماً بهذا الشلى الذي تفوح به الأوراق الليلية.

وها هو الآن يتعرّف بصعوبة إلى هذا الشارع المقلّب بهاء أشجار الكستاء الليلي. كان مصباح الشارع مضاءً أمامه، وعصن ينحني فوق الرحاح تشبعت نهايات بعض أوراقه بالنور، فغلّت شفاطة تماماً. ولما دنا تشورب فدلّق عليه ظلّ البوابة شبيكاً حديدياً يتكسر عبر الرصيف وطوّق رجله. وبررت خلف السور، وراء صفحة الحصى الصبائية، واجهة بيت يعرفه. كان ثمة نافذة واحدة مفتوحة ومضاءة. وكانت الحادمة في هذه الثغرة الكهربائية تفرش شرشفاً زاهي الألوان بحركة واسعة. فنادها تشورب بصوت عال وجيز. واستند بإحدى يديه على البوابة فكان إحساسه التليّ بملمس الحديد تحت كفّه هو الأشدّ حدة من جميع الذكريات.

خرجت الخادمة إليه تملو. كان أول ما أذهلها، كما روت لقرّاراً كليمنّا، هو أن تشورب ظلّ يقف على الرصيف صامتاً، رغم أنها فتحت البوابة حالاً. لقد كان دون قبة، - قالت - ومصباح الشارع يسقط على جيبنه، وكان جيبنه مبللاً بالعرق، والتصق شعره بجيبنه. قلت له إن السادة في المسرح وسألته لماذا هو وحيد. كانت عيناه تبعثان بريفاً مرعباً للغاية، وبدا كمن لم يحلق لحيته منذ أمد طويل. قال بهلوه: «أخبرهم أنها مريضة».

فسأته: «وأين نزلتم؟». قال: «في المكان نفسه». ثم: «لا قيمة لهذا. سأجيء في الصباح». اقترحت عليه أن ينتظر فلم يجب بشيء، وأدبر ظهره ومضى.
 هكنا كان تشورب يعود بذكرياته إلى منابها نفسها. كان ذلك إغواء معتلاً وحلواً يلدنو الآن من بهايته. وقد بقي عليه أن يمضي ليلة واحدة لا غير في غرفة زواجهما الأولى تلك ليكون غداً قد تخطى هذا الإغواء واكتملت صورتها.

وفيما هو يسير عائداً إلى الفندق عبر المنتزه الذي كان فيه هيثات ضباية تجلس على جميع المقاعد في الظلمة الزرقاء، أدرك فجأة أنه، رغم التعصب لن يغفو وحيداً في تلك الغرفة ذات المصباح الكهربائي العاري والزوايا الهامسة. ولما وصل إلى الساحة وتكع في الشارع الرئيسي، كان قد عرف ما عليه الآن أن يفعل. إلا أنه أطال البحث فالمدينة هادئة، عفيفة - وذلك الزقاق السري الذي يباع فيه الهوى كان معروفاً لدى تشورب. وبعد ساعة كاملة من الطواف عديم الحيلة الذي أشعره نار في كعبه وطنين في أذنيه دخل إلى ذلك الزقاق مصادفة، وسرعان ما اقترب من امرأة مادته

- الليلة - قال تشورب من خلال أسنانه.

أمالت المرأة رأسها إلى الجانب وهرت حصبها وأحاسته

- خمس وعشرون.

أوما بالقبول. ولم ينظر تشورب إليها إلا مصادفة وبعد وقت طويل، فلاحظ أنها ليست سيئة المظهر، وإن كانت مستترفة للعاية، وأن شعرها أشقر ومقصوص.

لقد ترددت مراراً على هذا الفندق الذي نزل فيه تشورب؛ إذ غمز لها بمودة ذلك الخادم الشاحب المثلب الأنف الذي هبط السلم ركضاً. كانت تسمع من وراء أحد الأبواب، وهم يسرون في العمر، زقزقة سرير ثقيلة ورتيبة كما لو أن أحداً ينشر خشبة ثم تراسى أيضاً، بعد بضعة أبواب، صوت شاكٍ مثيلٍ من غرفة أخرى، فالتفتت المرأة بدمع بارد إلى تشورب حين مرّوا أمامها.

أدخلها غرفته صامتاً، وراح في الحال، وهو يستشعر سلفاً لذّة عميقة بطعم النوم، يحرر يافته من الزرّ خطفاً. اقتربت المرأة منه تماماً وسأله مبتسمة:

- وماذا عن الهدية الصغيرة؟

ألقي تشورب عليها نظرة ناعسة وشارده، وأدرك بصعوبة ما ترمي إليه.

تناولت النقود فأودعتها حقيبتها بعناية وأطلقت تنهأة خفيفة، ثم دنت منه ثانية وهرت

شعرها:

- أأخلع ثيابي؟

- نعم، استلقي. - تمتع تشووب - في الصباح سأمحك المزيد.
طفقت تفك أزرار كنزتها على عجل، وهي لا تكفُ تنظر طوال الوقت ورياً إلى تشووب بشيء من الاستغراب لتحفيمه الشارد. ولما تخفّف من ثيابه بسرعة وفوضى استلقى في السرير وأدبر وجهه للجدار.

العل في هذا الرجل لوثّة، - دار في خلد المرأة على نحو عامض. فطوت كنزتها على مهل ووضعتها على الكرسي. كان تشووب يقطّ في نوم عميق

تمثّت المرأة في الغرفة، ولما رأت أن غطاء الصندوق الموحود بالقرب من النافذة مفتوح قليلاً أفتت ونظرت تحته. وفيما هي تغمز وتسحب يدها العارية بحذر تلمّست ثوباً نساتياً وجوراً وقطعاً من الحرير موضوعة كيفما أتفق وتفوح منها رائحة زكية، فأحسّت بالأسى.

استقامت وهي تتألم وحكّت وركها، وكما كانت - عارية إلا من جوربها، - ذلت من النافذة وأزاحت الستارة. كان باب الدفّة وراء الستارة مفتوحين، وفي هوة الشارع المخملية تظهر دار الأوبرا وكف أوديسس الحجري البارزة في رقة الليل، وعدد من الأضواء في الواجهة الضبابية المداحة ورأى في العتمة هناك، بعيداً، فوق طبقات شبه دائرية من درجات مصاعة كانت تلمح مستفحة من فتحة ساطعة في الأبواب طلال صنيعة قائمة، وتنزل نحو الدرجات سيارات تتلاعب بأصواتها وتثألق بسطوحها الملساء. ولم تطفئ المرأة النور لتستلقي في السرير إلى جانب تشووب إلا بعد أن تفرقت السيارات وخبت الأضواء. وفكرت وهي في رحلتها إلى النوم، بأنها ترددت على هذه الغرفة ذاتها مرتين. وتذكرت هذه اللوحة الزهرية على الجدار.

لم تكن قد أغفت أكثر من ساعة حين أيقظها عويل غريب مريع. فقد صرخ تشووب عندما استيقظ في عزّ الليل، وقلّب على جنبه فرأى زوجته مستلقية بالقرب منه. صرخ برعب ومن أعماق جوفه. فقفز نازلاً من السرير طيف امرأة أبيض. ولما أشعلت النور، وهي ترتجف كلها كان تشووب جالساً بين شرائف متداخلة يدير ظهره إلى الجدار، وتظهر من بين أصابعه المشنجة إحدى عينيه وهي تثقّد بريق مجنون. ثم كشف وجهه ببطء، وبيظه عرف المرأة. كانت تتمم مرعوبة وترتدي قميصها على عجل.

تفس تشرب الصعداء وأدرك أن الإعواء قد انتهت. فانتقل إلى التختة ونظر إلى المرأة بابتسامة لا مبالية، وهو يطوق ساقيه الشعراوين يديه. زادت هذه الابتسامة من خوفها فاستدارت عنه وأسرعت تكمل آخر زر، ثم عقدت رباط حائلها وطفقت ترتدي قبعتها. وفي هذه اللحظة تعالت في العمر أصوات وخطوات.

- ولكنه مع سيدة... كان صوت الخادم يردد باسم.

فألح الصوت الحلقى المفغان:

- أقول لك إنها ابنتي.

توقفت الخطوات عند الباب. ثم تعالى القرع

وعندئذ خطفت المرأة حقيبتها عن الطاولة وفتحت الباب بقوة. كان يقف أمامها سيد عجوز ذاهل يعتمد قبة إسطوانية داكنة وعلى صدر قميصه الأبيض لؤلؤة وسيدة تستطلع الموقف من وراء كنفه، سمنة شبعن كساء، يغطي شعرها منديل شفاف، وكان الخادم الصغير الشاحب خلفهما يشرئف على رؤوس أصابع قميصه، ويطرف بعينيه داعياً المرأة بحركة من يده للخروج. دهمت المرأة إشارة فقفزت إلى الممر من أمام العجوز الذي استمر غارقاً في حيرته، فاستدار رأسه نحوها، ثم حطى العتبة مصحبة السيدة. اتفلق الباب. وظل الخادم والمرأة في الممر قبالاً للتطرات خالفين، ثم اتحيا يتصنعان. غير أن الصمت كان يخيم على الغرفة. ولما مستحيلاً أن يكون هناك ثلاثة أشخاص وراء الباب. فلم يترام أي صوت من هناك.

- إنهم صامتون. - همس الخادم وأدنى إصبعه من شفتيه.

فلايبر نيوكف (1899 - 1977)

كاتب روسي تخرج من جامعة كمبرج (1922) وعاش في أوروبا، ثم انتقل عام 1940 إلى أمريكا. ترجمت آثار الأديب روايته «الوليت» (نحة من الأساندة؟)، وترجم حيري حصاد روايته «الإنسان الصانع» وقصصه «الحب الأول» (بيروت)، «دون تاريخ»، وترجم يوسف حلاق روايته «فداح لوجير» (دمشق، وزارة الثقافة 1999)، فضلاً عن قصص متفرقة نشرها مترجمون آخرون في دوريات عربية مختلفة ■

في غيضة «الثلومون»

قصة الكاتب الياباني

ريونوسوكه أكو تاغاوا

ت. نبيل المعلي

ولد ريونوسوكه أكو تاغاوا سنة 1892 ومات منتحراً سنة 1927. عاش في طوكيو، وهناك لازم الجامعة، وفيما بعد اشتغل بالتعليم، ثم عمل صحفياً. كانت من بين مطبوعاته الأولى ترجمات لكتاب غريبن، وعلى وجه الخصوص شعر وليم نثر بيتس ونثر أناتول فرنس.

ثمة صفة مميزة لكل عمله - الذي يتضمن نحو مائة قصة قصيرة والكثير من الكتابة العرضية - هي نثره الدقيق، البعيد عما هو شخصي، والمضبوط في غيضة، بشهادتها المتعارضة، يبرز سؤال ما هو حقيقي وما هو خيالي، ما هو ذاتي وما هو موضوعي، تلك الجدلية التي تلازم تماماً شخصية أكو تاغاوا المعقدة ورويته المتقلبة للواقع.

شهادة خطاب تم استجوابه من قبل مفوض رفيع في الشرطة

أجل، يا سيدي. أنا، بالتأكيد من وجد الجثة. ذهبتُ هذا الصباح، كالمعتاد، لأقطع حصتي من شجرات الأرز، فوجدت الجثة في غيضة في حفرة في الجبال. الموقع بالضبط؟ حوالي 150 متراً عن طريق محطة ياماشينا. إنها غيضة أشجار خيزران وأرز إلى جانب الطريق.

كانت الجثة ملقاة على قفاها وهي ترتدي ثوب كيمونو حريراً مانلاً إلى الزرقعة وغطاء رأس مجعد من طراز كيوتو. احترقت الصدر صلبة سيف وحيدة. كانت أوراق الخيزران المريضة المتساقطة حولها ملطخة برهرات بلون الدم. لا، لم يكن الدم يتدفق. أعتقد أن الجرح قد جف. كانت ذابة خيل هناك أيضاً، متشبثة بقوة، لا تكاد تلاحظ خطواتي.

نسألني إذا كنت قد رأيت سيفاً أو أي شيء كهذا؟

لا، لا شيء، يا سيدي. وجدت فقط حبلًا عند جذر شجرة أرز في الجوار. و... حسناً، بالإضافة إلى الحبل، وجدت مشطاً. ذلك كل شيء. من الواضح أنه خاض معركة من أجله قبل أن يقتل، لأن العشب وأوراق الخيزران المتساقطة كانت قد ديست في كل الجوار.

«أكان ثمة حصان في الجوار؟»

لا، يا سيدي. كان صعباً بما فيه الكفاية على الإنسان أن يدخل، ناهيك عن حصان.

شهادة راهب بوذي جوال استجوب من قبل مفوض رفيع في الشرطة

الوقت؟ بالتأكيد، كان ذلك في حدود ظهر الأسر، يا سيدي. كان الرجل المنكود الحظ على الطريق من سيكي ياما إلى ياماشينا. كان ماشياً نحو سيكي ياما مع امرأة ترافقه على صهوة حصانه، علمت فيما بعد أنها زوجته. كان يحجب وجهها عن النظر وشاح يتدلى من رأسها. كان كل ما رأيته لون ملابسها، بذلة ليلية اللون. حصانها كميت، له عرف دقيق طول السيدة؟ أوه، حوالي أربعة أقدام وخمسة إنشات. بما أنني راهب بوذي، لم ألقِ سائلاً لتفاصيلها. حسناً، كان الرجل مسلحاً بسيف بالإضافة إلى قوس وسهام. وأتذكر أنه يحمل بضعة وعشرين سهماً في جعبته. لم أتوقع أبداً أن يلاقي مثل هذا المصير. حقاً إن الحياة البشرية سريعة الزوال مثل ندى الصباح أو لمعان البرق كلماتي ليست كافية للتعبير عن تعاطفي معه.

شهادة شرطي م استجوابه من قبل مفوض رفيع في الشرطة

الرجل الذي ألقيت القبض عليه؟ إنه قاطع طريق سيء السمعة يدعى تاجومارو. حين قبضت عليه، كان قد سقط عن حصانه. كان يثن على الجسر عند أوتاغوشي. الوقت؟ في الساعات الأولى لليلة الماضية. من أجل المحضر، يمكنني أن أقول إنني حاولت في أحد الأيام أن أقبض عليه، لكنه لسوء الحظ نجا. كان يلبس ثوب كيمونو حريرياً أزرق داكناً ويحمل سيماً كبيراً منبسطاً. وكما ترون، فإن بحوزته قوساً وسهاماً في مكان ما. أتقولون بأن هذا القوس وهذه السهام تبدو شبيهة بتلك التي كانت بحوزة الرجل الميت؟ تاجومارو إذن لا بد أن يكون القاتل. القوس الملفوف بشرائط جندية، والجمعة المطلية بورنيش اللك الأسود، والسبعة عشر سهماً بريش الصقر - أعتقد أنها كلها كانت بحوزته. أجل، يا سيدي، الحصان، كما تقولون، كميت بعرف دقيق. وراء الجسر الحجري بقليل وجدت الحصان يرمي بجانب

الطريق، ورمسه الطويل يتدلى. بالتأكيد ثمة شيء من العناية الإلهية في سقوطه عن الحصان.

من بين جميع اللصوص الذين يجومون في أنحاء كيوتو، فإن تاجومارو هذا قد تسبب بأشدّ الأسى للنساء في البلدة في الحريف الماضي قتل زوجة وفاتة عائدتان إلى الجبل من بندورا حيث معبد توريه، للزيارة كما هو مفترض. اشتهر بأن تلك كانت فعلته. إذا كان هذا المجرم قتل الرجل، فإنكم لا تستطيعون أن تقولوا ما الذي يمكن أن يكون قد فعله بزوجة الرجل. ربما يسر جنابكم أن تنظروا في هذه المسألة أيضاً.

شهادة امرأة عجوز استجوبت من قبل مفوض ربيع من الشرطة

أجل، يا سيدي، تلك الجثة هي الرجل الذي تزوج ابنتي. إنه ليس قادمًا من كيوتو. كان فارس ساموراي في بلدة كوكوفو في مقاطعة واكاسا. اسمه كانازاوا وليس تاكيهيكو، وهو في السادسة والعشرين من العمر. كان ذا مزاج لطيف، وأنا واثقة من أنه لم يفعل شيئاً يشير غضب الآخرين.

ابنتي؟ اسمها ماساكو، وسنها تسعة عشر. إنها فتاة معصمة بالحيوية، ومحبة للهو، لكنني متأكدة من أنها لم تعرف رجلاً سوى تاكيهيكو. لها وجه صغير، ييضري، أسمر اللون بشامة عند زاوية عينها اليسرى.

البارحة غادر تاكيهيكو إلى واكاسا مع ابنتي. كم هو حظ عاثر أن تمضي الأمور إلى مثل هذه النهاية المؤسفة! ما الذي جرى لابنتي؟ أنا مدعنة للتسليم بفقد صهري، لكن مصير ابنتي يؤرقني حتى المرض. بالله عليكم لا تتركوا حجراً دون أن تقلبوه لتجدوها. أبغض ذلك اللص تاجومارو، أو أيّاً كان اسمه. ليس صهري وحسب، وإنما ابنتي... (غرقت كلماتها الأخيرة في الدموع).

اعتراف تاجومارو

أنا قتلتها، لكنني لم أقتلها. أين ذهبت؟ لا أدري. أوما انتظروا دقيقة. ما من تعذيب يمكن أن يجعلني أعترف بما لا أعرف. أمّا الأشياء التي أعرفها، فلن أضيق عليكم بأي شيء منها. بالأمس بعد الظهر بقليل التقيت زوجتي. وللتو عصفت حبة ربيع، ورفعت وشاحها المتدلي، بحيث لمحت وجهها. في الحال حجب ثانية عن مرآي. ربما يكون ذلك أحد الأسباب؛ فقد بدت مثل راهبة بوذية. في تلك اللحظة عذمت على أسرها حتى لو توجب علي قتل زوجها.

لم؟ القتل بالنسبة لي ليس قضية لها عظيم الأثر كما تحسبون. حين تؤسر امرأة، فإن على زوجها أن يقتل على أي حال في القتل، أستعمل السيف الذي أحمله على حائتي. أنا الوحيد الذي يقتل الناس؟ أنتم، أنتم لا تستعملون سيوفكم. أنتم تقتلون الناس بسلطنتكم، وبأموالكم. أحياناً تقتلونهم بلريعة العمل لأجل صالحهم. صحيح أنهم لا ينزفون. وأنهم في كامل صحتهم، لكن الأمر سيان، فقد قتلتموهم. إنه لمن الصعوبة مكان أن تقول من هو الأثم الأكبر، أنتم أم أنا. (البسامة ساخرة).

لكنه سيكون أمراً جيداً لو استطعت أن أسر امرأة دون قتل بعلمها. لذا، قررت أن أسرها، وأن أحرص على عدم قتله. لكن الأمر مستحيل على طريق محطة ياماشينا. لذا رُتبت لاستدراج الزوجين نحو الجبال.

كان الأمر بمنتهى السهولة. صرت رفيق سفرهما، وأخبرتتهما بأنه توجد رابية قديمة في الجبل هناك، وأنتي نيشتها ووجدت كثيراً من المرايا والسيوف. تابعت بأن أخبرتهما سأنتي دفعت الأغراض في غيضة حلف الجبل، وأسي أعرب في يميها سمر منخفض لأي شخص يحرص على امتلاكها. ثم إنكم ترون أنيس الطمع ظمياً؟ كان قد بدأ يقتنع بحدشي قبل أن يدرك ذلك. خلال أقل من نصف ساعة كلنا يقودان حصانتهما باتجاه الجبل معي.

حين وصلنا إلى قريب من الغيضة، أخبرتهما أن الكتور مدعوة فيهما، وطلبت منهما أن يأتيا وبشاهدا. لم يكن لدى الرجل اعتراض. كان الطمع قد أعماه. قالت المرأة إنها ستنتظر فوق حصانها. كان طبيعياً بالنسبة لها أن تقول ذلك، أمام منظر غيضة كثيفة. أصدقكم القول، مضت خطتي كما أردت، لذا دخلت معه إلى الغيضة، وقد خلفناها وحيدة ورائنا.

لم يكن في الغيضة سوى الخيزران لبعض المسافة. على مسافة خمسين ياردة تقريباً إلى الأمام ثمة أحمة مفتوحة نوعاً ما من أشجار الأرز. إنها بقعة مناسبة لغرضي. كذبت عليه كذبة معقولة بأن الكتور مدفونة تحت شجرات الأرز، شاقاً طريقي عبر الغيضة. حين أخبرته بهذا، شق طريقه بجد نحو شجرة الأرز النحيلة الظاهرة خلال الغيضة. بعد حين خفت كثافة أشجار الخيزران، ووصلنا إلى حيث نمت عدة شجرات أرز في صف. وحالما وصلنا إلى هناك، أمسكت به من الحلف. ولأنه كان سيافاً، مدرياً، فقد كان قوياً تماماً، لكنه أخذ بالمفاجأة، فلم يكن له من معين. بعد وقت قصير قيده إلى جذر شجرة أرز. من أين أتيت بالحبل؟ حمداً لله، فقد كان معي حبل، بحكم كوني لصاً، فلربما توجب علي أن أنسلق جذلاً في أية لحظة.

طبعاً كان من السهل منعه من الصراخ بحشو فمه بأوراق الخيزران الساقطة.

حين تخلصت منه، ذهبت إلى امرأته وطلبت منها أن تأتي وتراه، لأنه مريض فجأة كما يبدو. لا حاجة للقول بأن هذه الخطة نجحت أيضاً. دخلت امرأة نازعة قبعها القشية، إلى أعماق الغيضة، حيث اقتدتها من يدها. وفي اللحظة التي لمحت فيها زوجها، امتلت سيفها الصغير. أنا لم أر في حياتي امرأة بهذا المزاج العنيف. فلر لم أحترس، لتلقيت طعنة في جانبي. راوغته لكنها تابعت تضرب في اتجاهي. كان من الممكن أن تصيبني بجرح بليغ أو أن تقتلني. لكنني تاجوعارو فقد استطعت أن أسقط منها سيفها أرضاً دون أن أجرد سيفي.

وأكثر النساء جراً تصبح لا حول لها ولا قوة حين تكون بلا سلاح. استطعت على الأقل أن أشبع رغبتي فيها دون أن أسلب روجها حياته.

أجل.. دون أن أسلبه حياته. لم تكن لدي الرغبة في قتله. وكنت على وشك الفرار من الغيضة، مخلفاً المرأة مائة ورائي، حينما تشبث بذراعي بجنون. وبشظايا كلمات، طلبت أن يموت أحدها أنا أو روجها. وقالت به لأشق عليها من الموت بما لا يقاس أن يعرف عارها رجلاً. قالت وهي تلثب بها تريد أن تكون زوجة من يبقى عدداً تملكني رغبة عارمة في قتله. (تفعّل كتيب).

أن أخبركم بهذه الطريقة، لا شك، سأبدو رجلاً أكثر قسوة منكم. لكنكم لم تروا وجهها. وخصوصاً عيها المشعلتين في تلك اللحظة. حالما وقعت عيني على عيها، أردتها أن تكون زوجتي. ملكت هذه الرعة الوحيدة عليّ عقلي ليس الأمر شهوة وحسب كما يمكن أن تحسبوا. في ذلك الحين، لو لم تكن لدي رغبة أخرى سوى الشهوة لما ترددت في دفعها أرضاً والفرار بعيداً، ولما لطحت سيفي بدهه. لكنني في اللحظة التي حدثت بوجهها في الغيضة المظلمة، قررت ألا أغادر المكان دون أن أقتله.

لكنني لم أحب أن ألحاً إلى وسائل غير منصبة لقتله. فككت وثاقه وطلبت منه أن يقارعني بالسيف. (إن الحبل الذي وجد عند جذر شجرة الأرز هو الحبل الذي أسقطته في ذلك الحين) استل سيفه الغليظ، ثائراً غاصباً. وقبض علي بضراوة بسرعة فكره، دون أن ينس بينت شفة. لا حاجة لأن أخبركم كيف انتهت مبارزتنا. الضربة الثالثة والعشرون... تذكروا هذا من فضلكم. ما زلت متأثراً بهذه الحقيقة. ليس من مخلوق قارعني بالسيف اثنتين وعشرين ضربة قط. (إبشاعة مبتهجة).

حين هوى، التفت إليها، خافصاً سيفي المبلط بالدم. لكن ما أدهشني كثيراً أنها قد غادرت. تسامت إلى أين هربت. بحث عنها في أجمة أشجار الأرز. أصغيت لكنني لم أسمع سوى أثنين قادم من حجرة الرجل المحتضر.

لعلها هربت خلال الغيضة، طلباً للمعونة، حالما شرعنا نتقارع بالسيف. حين فكرت بذلك، قررت أنها مسألة حياة أو موت بالنسبة لي، لذا خرجت إلى الطريق الجبلّي، وقد سلّبت سيفه، وقوسه وسهامه. هناك وجدت حصانها لا يزال يرعى العشب بهدوء. لعلها مضية للكلمات أن أخبركم بالتفاصيل اللاحقة، لكنني تخلصت من السيف قبل أن أدخل البلدة. هذه هي كل شهادتي. أعلم أن رأسي سيعلق بالجنائزير في جميع الأحوال، لذا أنزلوا بي أقصى عقوبة. (موقف متحد).

شهادة امرأة جاءت إلى صعيد شيميزو

بعد أن أرغمني ذلك الرجل، ذو الكيمونو الأزرق على الاستسلام له، ضحك ساخراً فيما كان ينظر إلى زوجي المكبل كم كان زوجي مذعوراً! لكنه كان كلما جاهد ليخلص نفسه، أخذ الحبل في حَزْ جسمه أكثر. وعلى الرغم مني ركضت متعثرة نحوه. أو بالأحرى حاولت أن أركض نحوه لكن الرجل كان يسقطني أرضاً باستمرار. في تلك اللحظة بالذات رأيت ضوءاً لا يوصف في عيني زوجي شيئاً يفوق الوصف.. عيائه تجعلاني أرتجف حتى الآن. تلك النظرة المباشرة نروجي، الذي لم يستطع أن يمس بكلمة، أفضت لي بكل ما في قلبه. لم يكن الرقيق الذي في عييه ضيقاً ولا حرباً كان سوراً ساداً وحسبه نظرة اشمنزاز.

صرخت على الرغم مني، مصعوقة بالنظرة التي في عييه أكثر مني بلكمة اللص، وسقطت مفشياً علي.

صحت بمرور الوقت، ووجدت أن الرجل الذي يلبس الحرير الأزرق قد رحل. رأيت فقط زوجي ما يزال مكبلاً إلى جذر شجرة أرز. نهضت بصعوبة من فوق أوراق الخيزران، ونظرت في وجهه؛ لكن التعبير الذي في عينيه ظل كما كان من قبل في عييه، كان ثمة كراهية تبسو من وراء الأزدراء السارد. عاراً، وحزن، وغضب. لا أعرف كيف أعبّر عن مشاعري في ذلك الوقت. نهضت إلى زوجي، مترنحة على قلبي. قلت له: «تاكيجيرو، بما أن الأمور قد وصلت إلى هذا الوضع، فأنا لأستطيع أن أعيش معك. لقد قررت أن أموت... لكنك يجب أن تموت، أيضاً. لقد شهدت عاري. ولا أستطيع أن أدعك حياً على هذه الحال...».

كان هذا كل ما استطعت قوله. تابع التحديق بي باشمنزاز واحتقار. بحثت عن سيفه، وقلبي يتحطم. لا بد أن اللص قد أخذه. لم يكن سيفه ولا قوسه وسهامه في الغيضة.

لكن سيفي الصغير، لحسن الحظ، كان ملقى عند قدمي. رفعته عالياً، وقلت ثانية، «أعطني حياتك. وسأتابعك على الفور».

حين سمع هذه الكلمات، حرك شفتيه بصعوبة. وبما أن فمه كان محشواً بالأوراق، فإن صوته لم يسمع أبداً. لكنني فهمت كلماته بلمحة كانت نظرتي التي تحتقرني تقول، «اقتليني». وبين الوعي واللاوعي طعنت بالسيف قلبه خلال الكيمونو الليلكي.

لا بد أنه أغشي علي ثانية في ذلك الوقت. بمرور الوقت حاولت أن أنظر، كان قد لفظ للتو آخر أنفاسه - وهو ما يزل مكبلاً. شعاع شمسي أفلق تدفق خلال أجمة أشجار الأرز والخيزران، وأصاء وجهه الباهت. حللت الحبل عن جسده الميت، وأنا أزدرد نحبي و... وماذا حدث بعد ذلك أقوى على إخباركم. على أي حال لم تكن لدي القوة لموت. طنت حنجرتي بالسيف الصغير، وألقيت نفسي في البركة عند سفح الجبل، وحاولت قتل نفسي بطرق عديدة. لا أزال حية بلا شرفه غير قادرة على وضع حد لحياتي. (إتسامة حزينة). ولأنني نائمة، فلا بد أن أسد حتى من قل كولون الرحيم قتل زوجي. اغتصبت من قبل لص. ماذا عساي أن أفعل؟ ماذا عساي... أنا... (حبيب عتيق، بالتدريج).

قصة القتل، كما رويت عبر وسيط روحي

بعد الاعتداء على زوجتي، أخذ اللص، الجالس هناك، يقول لها كلمات معزية. لم أستطع الكلام طبعاً. فقد كان جسمي كله مكبلاً بقوة إلى جذر شجرة أرز. لكنني في أثناء ذلك غمزتها مرات عديدة، لأقول لها «لا تعذبني اللص». أردت أن أقبل إليها مثل هذا المعنى.

لكن زوجتي، الجالسة بيأس على أوراق الخيزران، كانت تحدق في حضنها. كل الظواهر، كانت تشير إلى أنها تصغي إلى كلماته. علبتني الغيرة. تابع اللص في الوقت ذاته حديثه الماكر، من موضوع إلى آخر. أخيراً، قدم اللص عرضه الجريء والوقع. قائلاً: فيما أن عفتك قد لوئته فلن تبقي على وفاق مع زوجك فهلا صرت زوجة لي؟ إن حبي لك هو ما جعلني أكون عتيقاً معك.

وفيما اللص يتكلم، رفعت زوجتي وجهها كما لو كانت منتشية. لم تبد جميلة قط كما كانت في تلك اللحظة. ما الذي قالته زوجتي الجميلة في معرض الإجابة عليه بينما كنت مكبلاً هناك؟ لقد صعدت في الفاصل الزمني، لكنني ما إن أفكر بجوابها حتى أحترق غصباً وغيرة. فقد قالت: «إذا خلعتي معك حيثما ذهبت».

ليس هذا ذنبها الوحيد. لو كان هذا فقط، لما تعذبت على هذا النحو في الظلام. فحين كانت خارجة من الغيضة كما لو في الحلم، ويدعا في يد اللص، شحبت فجأة، وأشارت إلي وأنا مقيد إلى جذر شجرة أرز، وقالت: «قتله!» حتى الآن تهدد هذه الكلمات بإلقائي منكس الرأس نحو جحيم الظلام الذي لا قعر له. هل خرج مثل هذا الشيء البغيض من فم بشري من قبل؟ هل سبق أن قرعت مثل هذه الكلمات الملعونة أفناً بشرية، ولو لمرة واحدة؟ ولو لمرة واحدة مثل... (فجأة صرخة ازدراء). عند هذه الكلمات شحب وجه اللص ذاته.

صاحت «قتله»، وهي تثبث بذراعيه. حلق فيها، دون أن يجيب بنعم أو لا.. لكنني لم أكن أفكر بجوابه حتى كانت قد طرحت أرساً فوق أوراق الخيزران. (صرخة ازدراء مرة ثانية). نظر إلي وقال، وهو يصاب ذراعيه بهلع، «ماذا ستفعل بها؟ تقتلها أم تنقذها؟ عليك أن تشير برأسك فقط. تقتلها؟» أرغب في مسامحته على جريمته بسبب هذه الكلمات فقط.

وفيما أنا متردد، أطلقت صرخة حادة وركضت نحو أعماق الغيضة. على الفور حاول اللص الإمساك بها، لكنه فشل حتى بالإمساك بمكها.

بعد أن هربت تناول سيفي، وقوسي ومهامي وضربة واحدة قطع واحداً من قيودي. أتذكر غمغمت وهو يقول، «مصييري هو التالي» ثم أحنى من الغيضة وصمت كل شيء بعد ذلك. لا بل سمعت أحدهم يكي أصعبت بانتشاء، فيما كنت أفك بقية الأربطة، فلاحظت أنه كان يكاثي أنا. (صمت طويل).

رفعت جسدي المنهك عن جذر شجرة الأرز. كان يلتمع أمامي السيف الصغير الذي أسقطته روجتي. رفعت وغرزته في صدري. صعدت كتلة من الدم إلى فمي، لكنني لم أشعر بأي ألم. حين برد صدري، صار كل شيء صامتاً كالمتوى في قبورهم. ما أعمقه من صمتاً.

لا تسمع رقزقة واحدة في السماء فوق هذه المقبرة في جوف الجبال. قليلاً قليلاً خفت البور تدريجياً، إلى أن ضاعت أشجار الأرز والخيزران عن النظر. لفني صمت عميق، وأنا ممدد هناك.

ثم زحف أحدهم نحوي حاولت أن أرى من يكون. لكن الظلمة كانت تتراكم حولي. شخص ما..... سحب ذلك الشخص السيف الصغير برشاقة من صدري بيده التي لا ترى في الوقت ذاته تدفق الدم إلى فمي. وغرقت إلى الأبد في ظلمة المكان. ■

أثر القدم

قصة للكاتب الإيراني

جلال آل احمد

ت. د. ندى حسون

كان الجو بارداً، وكنت أتمشى على نلح الشارع في انتظار الحافلة، وأرتعش تحت معطفي. الثلج يهطل منذ يومين، ولم تر عيني قط أذى حلقه مطول الثلج كما رأيت في ذاك اليوم. كما أن نظرتي مارلت تذكر الشبح البصيص الذي هطل ذاك اليوم وتحقق مندهشة. كان في الغرفة التي أدرس فيها مدعاة وكانت «دعشة» لكن ما الفائدة؟ لم يصطحبني الدفء. مرة أخرى كان الشارع، والثلوج المتحلدة على أرضه، وثانية كان البرد وانتظار الحافلة. أنهيت درسي بسرعة، لم أكن متعباً لكن كنت أشعر بالبرد وأشعر بعظام كتفي ترتعش تحت معطفي، وأنا أتمشى إلى جوار ساقية الشارع في انتظار الحافلة وقد رفعت ياقة المعطف. الثلج مازال يهطل، يتحوك شيئاً فشيئاً إلى برد. كانت حباته صغيرة وثقيلة. وكنت أشعر بالرعشة وهي تدخل من أعلى يافتي وتتوضع على عنقي. جاءت حافلتان ومرتا، وكانت نظرتي وسط سواد الليل تلاحق قطع الثلج التي تجلب الرعشة مع برودتها. عجالات السيارات كنست إسفلت الشارع، لكن الثلج يهطل ثانية. وكنت أشعر بليوننة الثلج تحت قدمي وهو يسحق بعضه بعضاً، وأسمع صوته الذي كان ناعماً وطريفاً وهو يضغط وسط السكون غير العادي لأول الليل. تحت نور مصباح الشارع الذي كان خافتاً وكدرأ كانت حبات الثلج تترك وراءها حبالاً بيضاء وسط ظلام الفضاء المنور. حبال خيالية وبيضاء لم تعقد في أي مكان من السماء، وكانت تتخذ الروح فقط في ظلام الليل. كان الشارع خالياً.

هناك شخص آخر يقف في انتظار الحافلة. وكانت عيناى تلاحق قطع الثلج حائرة وهي تخط على الأرض.

توقفت فجأة تحت نور المصباح الشاحب، وقعت نظرتي على أثر قدم على الثلج الجديد الذي هطل على الشارع؛ كان أثر قدم كبيرة وعريضة قد مرت حديثاً، ولم تكن حبات الثلج قد غطت سطحها تماماً.

ورغماً عني فكرت: هل يمكن ذلك؟ أيمن أن يكون هنا أثر قدمي؟ ليشه كان أثر قدمي!.. وفجأة أدركت كم أتمنى أن يكون أثر قدمي. رأيت كم أمل أن يبقى أثر قدمي على الأرض.

كنت على وشك أن أؤكد أنها أثر قدمي. لكن.. كان هناك شخص آخر يتمشى في انتظار الحافلة.

كانت نظرة عيني تبحث ثانية بين الحبال الوهمية والبصاء التي تتركها قطع الثلج وراءها، وكنت أفكر: ماذا يعني ذلك؟ يعني أن أثر قدمي يبقى على الأرض؟ ليشه كان أثر قدمي!..

كانت حبات الثلج الكروية والثقيلة تموص وسط البحار الذي كان يخرج من فمي، وتغطي أثر القدم الذي وقعت عليه عيناى.

كان هذا الأمل قد ترسخ بشدة في داخلي. وكان الجو بارداً، وكنت ما أزال أرتعش تحت المعطف وفي انتظار الحافلة، كنت أسحق الثلج المتجمد تحت قدمي.

فجأة استدردت وسلكت الطريق الذي كنت قد أتيت منه، وتسمرت عيناى بأثار الأقدام ثانية. كانت الأثار أمامي. ولم تكن حبات الثلج الكروية والثقيلة قد غطت سطحها بعد.

ازداد الأمل في داخلي. وفجأة اصطدمت عيناى بحذاء ذلك الآخر الذي كان يتمشى في انتظار الحافلة. كان يرتدي حذاء لماعاً متوسط الساق (جزمة) وخباطة كفت حلزانه قد بقيت على الثلج في أطراف المكان الذي كان يقف فيه، ولم يكن الثلج قد غطاها بعد. هذا الأثر الذي كان كبيراً وعريضاً لم يكن فيه خباطة. كان أملس. كان

كعبه منفصلاً عن كفه، وقد بقي مكان كعبه سبعة ثقب صغيره. تذكرت أنني لم أعد أرتعش. اخترت أكثر الآثار وضوحاً وتقلّمت بحذر.

كان أنراً لقدم معنى. رفعت قدمي اليمنى ووضعتها إلى جانبها، وحين أحسست أن ثلجاً جديداً قد هطل سحقته تحت قدمي. ورفعت قدمي وقما أحسن ذلك... أيمكن ذلك؟.. هذا يعني أنه ممكن! ما أجمل ذلك!... ولم يكن السرور السريع الذي مرّ في داخلي يمنع الدفء. كان كفائي يرتعشان ثانية تحت المعطف.

علا صوت زمور الحافلة وتنحّيت جانباً. مرّت عجالات الحافلة فوق أثر القدم تماماً، وتوقّفت على بعد قدمين، وصعدت. مازلت أرتعش. الحافلة فارغة، باردة. وأصابع قدمي تجمّدت داخل الحذاء. كان هناك التهاب يدخل من جوانب الزجاج. وكانت حبّات الثلج تضرب وجهي. نظرتي موجهة إلى الأمام، خلفيات الزجاج مشوبة بالثلج الذي يتجمّد ويلتصق بالراح. كنت أفكر: «يعني... جيد هذا أنا الذي كنت على الثلج! كان هاك أثر قدم على الثلج. هذا أثر قدم على الثلج.. ما فائدته؟ هذا يمكن أن يكون؟ مع هذا الرذا هذه القدم اللعينة التي تكاد تجمّد؟ يعني أنه من الممكن؟ كيف يكون ممكناً؟» كنت أرتعش شتّة. كان داخل السيارة بارداً. الزجاج يهتزّ ويصدر صوتاً يبعث على الارتعاش سلسلة العجلات تصطدم بالثلج المتجمّد وتصدر صوتاً، وصبي السائق يتكلّم بصوت عال عال. وأحياناً كان يخرج رأسه ويصرخ.

نزلت في التقاطع. كاد كتابي يسقط من تحت إبطي. حتى قدماي كادتا ترتعشان وكنت أنزلق. ضغطت أسناني بعضها فوق بعض، وأمسكت بالكتاب تحت إبطي، وأوصلت نفسي إلى الرصيف الذي تجمّد ثلجه تحت قدمي وأصبح قاسياً، أعرف أن أثر قدمي لن يبقى فوقه. كان الرصيف المجاور للتقاطع مزدحماً.

الناس جميعاً يمضون مسرعين. كلهم وضعوا أيديهم داخل جيوبهم، وأنفاسهم تصدر البخار كالأحصنة. كانوا يحتمون تحت مظلاتهم، ويشمرون بالدفء جميعاً. لم يكن هناك ظهور للحفاة والعراة. إما أن يكونوا قد ماتوا ودفنوا تحت الثلج دون إرجاع الآخرين أو تكليفهم، أو التجؤوا إلى مقابرهم ليشعلوا النار. حتى وجوه أولئك الذين يمرّون من جواربي أراها متورّدة ودفقة. كأنهم قد خرجوا من غرفة

دافئة أو من الحمام. كانوا قد أخرجوا دفناً كهنا معهم. كانوا جميعاً يشعرون بالدفء، وقد لبسوا قفاراتهم، وأثار أقدامهم تبقى على الثلج الذي تساقط حديثاً، أو لا تبقى. لم يكن هذا الأمر يعني. كنت أفكر بأثر قلبي. كنت أفكر بنفسي، حيث أرتعش تحت ملابس، وكنت قد مررت من البرد وأعانت نفسي: «أترى؟ أترى أيها الأحمق؟ جميعهم سعداء ويشعرون بالدفء. البخار يخرج من أفواههم جميعاً كالأحصىة، أترى؟ أترى كيف يرفعون أقدامهم بقوة؟ نعم، أنت ماذا تقول؟ أنت أنت الذي تكاد تموت من البرد. أنت الذي تكاد تسلم الروح. وأثر قدمك لا يبقى فوق أي شيء، فوق أي شيء! لا على الثلج، لا على الأرض! نعم أثر قدمك على الثلج أيضاً لا يبقى. أنفهم؟ حتى على الثلج!».

نورٌ خافتٌ كان يصدر من الأواني الزجاجية في دكان بائع الزبدة في أولك التقاطع؛ حيث يتصاعد منها الحار وتسيل في أرضها الدهشة كخدوش مضيق. وفي ضياء تلك الجادة التي كانت تسدو وكأنها تنفذ بين ثلج الرصيف، والتي قد يستطيع شخصان عبورها معاً بصعوبة، كان هناك طريق قد منح فوق الثلج، وتبدو أثار أقدام توضع بعضها فوق بعض أيضاً، وداس بعضها على بعض في الزاوية اليسرى كعب مع نعله الممسوح، كف صيق وقصير لحذاء ساني، علامة لأربع أصابع قدم يسرى كانت قد وضعت على الثلج عارية، حياطة قالب حذاء رجائي كبير كان قد استقر مطمئناً، وعلامة المعمل الذي صنعه أيضاً يمكن قراءتها. وجميع أنواع أثار الأقدام الأخرى كانت متوضعة بعضها فوق بعض في ضيق الطريق الذي كان يتقدم بين الثلج، وكانت تبدو مختلطة في الضياء الخافت الذي كان يشع على ثلج الرصيف وفحاة خطرت لي فكرة جديدة «أترى؟ أترى كيف أصبح؟ لم يبق أثر قدم أي شخص سالماً. أثر قدم من بقي سالماً. أثر قدم من بقي سالماً ليبقى أثر قدمك؟ ليس من الضرورة أن تبقى أثار أقدام الناس سالمة أثار أقدام الناس يجب أن تفتح الطريق. المهم أن يفتح الطريق. فالجادة قد تسحق تحت الثلج. حين تفتح الجادة ما فائدة أثر القدم؟ أثر قدمك أيضاً كذلك. لنفترض أن أثر قدمك صاع، عزاءك أنه صاع في الحادة في الجادة التي تتقدم بين الثلج.

الجمادة التي يأتي الناس منها ويلعبون افترض أنّ أثر قدمك ضاع، لكنّ عزاءك أنّ الجمادة فتحت بين الثلوج...».

سعادة الخاطر هذه التي كنت قد وجدتها، التي منحنت قلبي الدفء لحظة قد استطاعت أن تكون العزاء، كنت أستطيع أن أريح فكري. لكن في الوقت نفسه الذي كنت أمضي فيه بهذه السعادة، كان مكان آخر في ذهني يقول شيئاً آخر. مكان آخر لا أعرفه، ربّما كان ذلك المكان الذي نشأت منه تلك الفكرة. لكنّ هذه الفكرة كانت أكثر وضوحاً وأكثر حضوراً، وكانت تحثني لعه لكن عوض ذلك أنّ الجمادة فتحت! نعم؟ ليضع أثر قدمك لتفتح الجمادة؟ أمّا؟ الجمادة من أجل أولئك الناس الذين يبدون جميعاً، وكأنّهم قد خرجوا من الحمام، ويصدر نفهم بخاراً كالأحصنة؟ من أجل هؤلاء. أصلاً لم تفتح الجمادة، لماذا لا يصيب الثلج الناس جميعاً؟ أليس لديهم أحذية؟! هل بترت أعضائهم؟ لماذا يصعب أثر قدمك؟

وصرت أضحك من السعادة التي كنت قد شعرت بها ضحكة مرّة وتبعث على الارتعاش. ضحكة لم تكن تستطيع أن تتسلل إلى وحيي، ولا أن تجد طريقاً إلى قلبي. ضحكة هي نفسها التي كنت أسبقها تحب أسناني، ولو كان بالإمكان لألقيتها تحت قدمي.

كان الرصيف مظلاً. ومن وسط الطريق الذي كان قد توضع تحت ثلج الرصيف، كنت أمرّ، كنت ما أزال أرتعش تحت معطفي، وألوم نفسي، وكنت أسخر من السعادة التي وجدتها. حين انعطفت داخل الزقاق الذي كان يضاء تحت نور مصباح كانت حبات الثلج تصبح أكبر، وكانت قد أصبحت أخفّ وأخذت تتطاير كالقطن من قوس الحلاج، ثمّ تحطّ على الأرض. إلى جانب عمود المصباح، رأيت جثة متجمّدة لقطّة سوداء ممدّدة، وفجأة شعرت بهلع. «أنتكون هذه قطّتنا؟ لا قدر الله...». وتقذّمت أردت أن أحرّكها برأس حذائي. كانت قد التصقت بالثلج ولم تتحرّك كانت قطّتنا. تلك القطّة السوداء البليدة غير المحبّبة التي لم تكن تعرف غير الركض بين الأقدام في الممرّ، وأن تمدّ رأسها من جوانب الأبواب المفتوحة للغرف خلصة.

تلك الهرة الفضولية التي كنت منذ البداية أحاول أن أصبح رفيقاً لها، وفي النهاية لم أنجح أيضاً. كنت دائماً أخشى أن أدوس عليها في الظلام وأهلكها. شعرت

بالضيق. لقد عصر قلبي في قبضة خفية من الهمّ لفّ وجودي، ورأيت أنني أريد أن أخرج كلّ هموم قلبي من أجل هذا الذنب الذي اقترفته. لماذا خرجت لماذا؟ في هذا البرد والجليد. في هذا الثلج الذي يكاد الناس يلفظون أرواحهم فيه. لماذا خرجت؟... وفي الوقت الذي كنت أرتعش فيه تحت معطفي وفي ظلمة السّلم، كنت أهرب من البرد، وكان مفتاح غرفتي قد تحول بيدي إلى قطعة ثلج، كنت أشعر بالضيق وألوم نفسي، وكنت أخشى أن لا يبقى أثر قدمي... ألا يبقى على الأرض...■.



للقدم طريقته كورتني موك

ت. محمد شريف الطرح

صرخت يائسة «توقف عن الزعيق» وأنا أصغط زر جهاز الإنذار الموجود في سلسلة مفتاح السيارة، وعلى الرغم من كثرة المرات التي حاولت فيها معالجة صوت بوق السيارة، بقي يلوي.

بعد بضع محاولات أخرى توقفتُ ولكن عندما حاولت تشغيل السيارة، لم يندرك المحرك أبداً. لقد حذرتني المرأة التي اشترت السيارة منها بأن جهاز الإنذار لا يعمل جيداً أحياناً. وقالت أيضاً إن تشغيل جهاز الإنذار وإطفاءه قد يحلان المشكلة. ويبدو أنها عالجتة مرة واحدة فقط؛ فالأمر لا يحدث كثيراً، ولم يعرف الناس الذين تجمعوا حول السيارة ليروا ما الأمر، ما هي المشكلة. فهذه هي المرة الأولى التي يحدث فيها معي مثل ذلك ولذلك فعلت ما قالته المرأة لي؛ مع ذلك لم تحل المشكلة، ولم يعمل المحرك.

صرخت يائسة «اللعة!»

ذهبت إلى شقتي، وأخرجت دليل الهاتف. بمن سأ اتصل؟ لا أعلم.. ولكن كان هناك عدد من أسماء الشركات التي يمكنني أن أختار واحدة من بينها واستقر رأيي على واحدة منها يقول إعلاتها: «الخدمة على مدار 24 ساعة باليوم، وخدمة مباشرة على جانب الطريق».

وصل رجل الخدمة بعد عشرين دقيقة.

عندما خرج من شاحنته والتفت ليفلق بابها، دوى جهاز الإنذار الذي في داخلي. فقد كان طويلاً وذا ذقن عريضة، وشعره بني اللون، وابتسامته عريضة. وعندما التقت عيناه الخضراوان الناعمتان بعيني، ارتعشت معدتي.

- السيدة كيم ماك أليستر؟

- الأنسة. صححت قوله سريعاً

واتسعت ابتسامته وقال: «أين السيارة؟»

فأريته السيارة وشرحت له حالتها.

- سنرى ما نستطيع فعله.

أعطيته المعانيع، وتماسست أصابعنا، فرفعت رأسي ورأيت ببسم ابتسامة عصبية.

وقال: «شكراً» وهو ينظر في عيني مباشرة قبل أن ينسحب.

ومرة أخرى ارتعشت معدتي.

حاول فصل جهاز الإنذار، لكن صوته دوى أيضاً ولم يدر المحرك كذلك.

فقال: «همم، سأعود فوراً»

ثم أحضر علبة الأدوات من صندوق شاحنته ونزل تحت سيارتي، وراح يسحب حزمة من الأسلاك.

قال وهو يفحص الأسلاك: «هل كان ذلك يحدث منذ زمن طويل؟»

فقلت: «المرّة الأولى معي» وشرحت له قصة المرأة التي اشترت السيارة منها.

فقال: «همم» وهو يركز على الأسلاك، ولم أعرف إن كان جوابه «همم» موجهاً إلى الأسلاك أم إلي، ورفع غطاء المحرك ودار حتى استند إلى مقدمة السيارة واتشى بداخلها.

- «أرجو ألا تكون شركتي بين الشركات التي أخذتها إليها».

- «للأمانة، لا أعرف إلى أين أخذتها، فهي لم تخبرني بذلك، لكنها قالت: لم يكن من الممكن إصلاحها».

- «حسناً، سنرى إن كنا نستطيع تغيير ذلك» وغمز بعينه وعاد ليلعب بالأسلاك تحت السيارة «ماذا تعملين لكسب العيش؟» فأجبت، «إنني أعمل مساعدة قانونية في شركة قانونية».

- أية شركة؟

- ألتدورف وريكين، مركز البلد، لماذا؟ هل تبحث عن محام؟

- في الواقع، نعم. إن رئيسي على وشك التقاعد، وأنا لست مسروراً من الشخص الذي سيشتري الشركة منه.

- آه، في هذه الحالة، ذكّرني حتى أعطيك واحدة من بطاقتي عندما تنتهي.

فالمحامون الذين أعمل لديهم يعالجون جميع أنواع حسابات الشركات الصغيرة. - اعظيم. شكراً.

صعد إلى مقعد السائق، وأغلق الباب، أدار جهاز الإدارة، ثم أوقفه، ومن ثم أدار محرك السيارة من دون أن يطلق بوقها، فقال: «نهى الأمر» وكان يتسم عندما نزل من السيارة.

- هل أصلحتها؟ وبهذه السرعة؟

فقال: «ليس العمل بأبواق السيارات صعباً، عندما تعرفين ما تفعلين» سألته: «بكم أنا مدينة لك؟» فأخبرني. بينما راح يأخذ أدواته دخلت إلى السيارة وكتبت له شيكاً وأخذت بطاقة من بطاقتي وخرجت لأعطيه الشيك والبطاقة. فقال: «شكراً» وأخذها مني.

- الشكر لك! إنني أقدر مجيئك سريعاً.

- لا شيء أبداً. فهذا عملي.

وتردد لحظة وكأنه يريد أن يقول شيئاً آخر، وبابتسامة أخيرة لوح بيده مودعاً دخل سيارته وقادها مبتعداً. غاب عن ناظري، على الأقل، إذ لم أستطع أن أغيبه من ذهني طوال ذلك اليوم.

ما كان غريباً بالنسبة لي هو أنني لم أكن عادة، كما أنا الآن، مهووسة بشخص خلال ربع ساعة وحسب فأنا لا أعرف عنه شيئاً، حتى اسمه، يا الله! وفي أثناء تناول العشاء في ذلك المساء، أخبرت صديقتي تريشيا عنه. فقالت لي: «اتصلي بي هاتفياً واطلبي منه أن يخرج معك، فأنت امرأة عصرية قبل كل شيء»، ولا يوجد أي أذى في ذلك. احمر وجهي عندما فكرت في ذلك. وتساءلت: ترى كم مرة في اليوم يتعرض هو لمثل هذا الموقف؟ قد تكون النساء الأخريات جريشات، ولكنني بالتأكيد لم أكن كذلك، أم هل كنت يا تري؟

- لا تكوني محتشمة كثيراً، يا كيم. كيف تعتقدين أن الناس يتقابلون في هذه الأيام؟

فأجبتها بصورة تغيفها: «على شبكة الإنترنت».

دورت عينها وقالت: «من وجهة نظري أرى في الأمر دوراً للقدر». فالسيدة التي اشتريت السيارة منها، كانت قد أخذتها إلى شركات عدة لإصلاحها، صحيح؟ ولكنه هو تعديلاً من أصلحها، ليس هنا أية مشكلة. قد يكون السبب الوحيد لبقاء السيارة من دون إصلاح هو أن تلتقيا أنتما الانارة.

بعد تناول طعام العشاء، وخلال بقية عطلة نهاية الأسبوع، كنت أفكر بما قالته تريشيا، ولم أستطع التوقف عن التفكير فيه، هو الذي لا أعرف اسمه.

وقررت مساء يوم الأحد أن أتصل بشركته في اليوم التالي وأخذ اسمه.

وبعدها أرسل له بطاقة شكر لإصلاحه سيارتي. وسأضيف ملاحظة أوضح فيها أنني لا أفعل ذلك عادة، ولكنني أربح بالحروج معه في وقت ما.

خلال استراحتي الصباحية في اليوم التالي، وجدت لدي القوة لأن أنفذ خطتي. واكتشفت أن اسمه ريان كما اكتشفت أنه لم يكن مجرد رجل الخدمة، فقد كان يملك الشركة.

وكان هو الرجل الوحيد الذي يقوم بالأعمال كلها، كان في حاجة إلى خدمة الإجابة على الهاتف. ولكن إن كان اتصالي لأمر طارئ فإنهم يحاولون إيصال رسالتي مباشرة. لكنني أخبرتهم بأنه ليس لدي أية رسالة، وأنهيت الاتصال.

فكبت ملاحظتي بالسرعة الممكنة قبل أن أفقد شجاعتي، ووضعت طابعاً عليها، وأودعتها صندوق البريد. ثم حاولت أن أنسى ما فعلت.

قلت لنفسى حسناً، إن أسوأ ما يمكن أن يحصل أنه لن يتصل هاتفياً.

بعد أربعة أيام قدرت أن هذا هو ما حصل. فلا بد من أنه تسلم بطاقتي الآن، لكنه لم يتصل. حاولت ألا أشعر بخيبة أمل، ولكنني كنت خائبة الأمل. وعندما رن جرس هاتفى خلصني من تلك الحالة، وهذا ما كنت أحتاج إليه لأنني كنت في العمل وكنت في حاجة إلى التركيز فيه، لا أن أكون مهووسة بهذا الغريب الذي تحدثت إليه قبل أربعة أيام ومدة خمس عشرة دقيقة فحسب.

- كيم ماك أليستر؟ لا أدري إن كنت ستذكريني أم لا. لقد أصلحت لك جهاز الإنذار في عطلة نهاية الأسبوع؟ وأعطيني بطاقتك؟

فقلت: «أذكر» وبدأ قلبي يصرب بقوة في صدري. لقد اتصل أخيراً.

- لقد أخبرتني بأد شركتك تعالج قضايا الشركات الصغيرة.

توقف قلبي عن الضربات القوية وهبط. لقد اتصل من أجل العمل إذاً، وليس بسبب بطاقتي والملاحظة التي فيها. قلت: نعم.

- حسناً. إنني لا أتصل من أجل ذلك بالتأكيد. هل لديك بضعة ثوان لتتحدث؟

- طبعاً. وحاولت أن أخفي مشاعري، لكن ذلك غير جيد أبداً. وأسرع عقلي

يحاول فهم ما يمكن أن يريد قوله. ماذا لو أنه تسلم بطاقتي وكان مرتبطاً؟

لم أشاهد خاتم زواج في إصبعه، لكن ذلك لا يعني أن صديقة لديه.

سادت فترة صمت. ثم قال بعصية: لا أطلب من زبائني الخروج معي، لأنني أعتقد أن ذلك ليس من أدب المهنة. لكنني تمتعت بالحديث معك بالفعل، وأنا أتساءل إن كنت ترغبين بالخروج معي في وقت ما؟

جلست مصعوقة وراحت ضربات قلبي تتسارع.

فقال: «آلو؟»، عندما لم أرد عليه مباشرة، فأجبت: «إنني لا أزال هنا..» فقال:

«اسمعيني، إن كنت مرتبطة بشخص ما..»

فقاطعته وقلت «لا»: وأضفت سريعاً: «هل تسلمت بطاقةتي؟»

- بطاقة؟

من نبرة صوته عرفت أنه لم يكن يعرف عما كنت أتحدث، فشعرت بالراحة والقلق معاً.

- لا تبال، سوف أخبرك عنها في أثناء العشاء.

- هذا يعني أنك ستخرجين معي؟

- «نعم»، وضحكت لأنه بدا لي من صوته أنه مسرور جداً.

ورتبنا الخطة لتقابل فيما بعد واتصلت برفيقتي تريشيا، وأخبرتها بما حدث.

- «هل رأيت؟» قالتها بلهجة العارف. «فأنا أقول لك، إن الشيء يحدث بسبب.

وعندما يكون القصد أن يكون، فهذا يعني أنه سيحدث هذه هي طريقة القدرة.

وتملكني شعور غريب بأن تريشيا قد تعرف بالفعل ما كانت تتحدث عنه. ■

ARCHIVE

هولاندي

لي روي جونز - اميري بركة

ت. د. محمد جلال
عثمان

اميري بركة (لي روي جونز) 1934-1984 Amiri Baraka (Le Roi Jones)

ولد اميري بركة في نيويورك نيوجرسي لكويت (روي مستخدم متقاعد وأنا لويز جونز غريجة من معهد تسكجي وعاملة اجتماعية سابقة).

سأهنت أسرته في وضعه في عدة مسارات ذات طابع عصري. في مرحلته الابتدائية درس في مدرسة غالبيتها من السود أما في المرحلة الإعدادية والثانوية تخرج بامتياز من مندرس غالبيتها من البيض.

بين عامي 1952 و 1954 طوم بركة في جامعة هوارڊ ولكنه فصل منها لتثني مستوله وجند عام 1975 في القوات الأمريكية الجوية. تميزت هذه السنوات بالالتزام الفكري ومحاولات مبكرة في كتابة الشعر.

تميز العقد التالي بتغير كبير وابتعاد عن الأشياء الجميلة إلى أشياء ميساسية. وتعتبر زيارته إلى كوبا عام 1960 بداية وعيه السياسي للون الأسود وإطاراً جديداً للمرجعية وهي العالم الثالث تبلور هذا التغيير في قصائده المنشورة في ديوان المحاضر الميت.

خلقت مسرحيات اميري بركة «الهولاندي»، «المبداء»، «المعمودية» و«التواليته» إثارة بسبب الأفكار الثورية، واللغة العنيفة والإدقة الشديدة لعنصرية البيض.

تخلّى اميري بركة عن اسمه المسيحي واختار اميري بركة للذلاكة على أرومته المسلمة. وأصبح معروفاً بهذا الاسم.

ركّز بركة على استعمال الأدب كقوة ثورية. لأجل هذه الغاية أعاد النظر في أسلوبه الشعري لجعله أكثر معنى لأزاس لم يجدوا إلا القليل في الشعر الرسمي الأمريكي. يلك على نجاح بركة الشهرة الواسعة التي حظي بها في اجتماعاته.

عام 1979 انضم بركة إلى قسم الدراسات الإفريقية في ساتي، ورقني إلى مرتبة أستاذ عام 1984 حيث نشر سيرته الذاتية وكتاباً بعنوان خناجر ورماح.

هولاندي (1)

كلاي: زنجي في العشرين من عمره
لولا: امرأة يضاء في الثلاثين من عمرها
ركاب العرب: ييض وسود
زنجي شاب
جامع تلاك

- في قلب المدينة الذي يموج بالحركة، والذي يفور بحرارة الصيف، في المترو حيث يتكوم الناس في التفق في أسطورة حديثة.

- في المشهد الأول، نرى رجلاً يجلس في مقعد من مقاعد مترو الأنفاق، ممسكاً بمجلة، ينظر بلا تركيز على صفحات المحلة المثبتة. يحول نظره أحياناً إلى النافذة التي على يمينه. تمر أضواء خافتة وظلام على الزجاج (بدهن الأضواء بقدر ما يسمح الديكور على نوافذ القطار. ونحركهم بطريقة تظهرهم وهم يتحركون، بين خفوت وتهوج، لإعطاء إحساس بالسرعة. أيضاً يمكن السماح للمحطات بالظهور بحيث ينعكس ذلك على نوافذ القطار).

- يجلس الرجل وحده، يعني ذلك أننا لا نرى سوى مقعده على الرغم من أن العربى مجهزة بشكل كامل كحافلة قطار الأنفاق، ولكن لا يمكن رؤية سوى مقعده. يمكن أن نجهز العمل - مع بداية المسرحية - بصوت يشبه صوت القطار الفعلي، ويمكن تكرار الصوت عبر المسرحية. أو يمكن تخفيض الصوت عندما يبدأ الحوار. - يطفى القطار بعد فترة، ويتوقف لوقت قصير عند وصوله إلى إحدى المحطات. ينظر الرجل بتكاسل إلى الأعلى، حتى يرى وجه امرأة يحدق فيه عبر النافذة، وعندما تتأكد المرأة أن الرجل لاحظ وجهها، تبدأ المرأة، وبإصرار، بالابتسام. يبتسم الرجل أيضاً دون أي أثر لإدراك ماذا يفعل. يمكن اعتبار ابتسامة الرجل استجابة غريزة ولكن غير مرغوب بها. بعد ذلك تبدأ فترة من الإحراج والفظاظة. ينظر

(1) تعبير أمريكي شائع يستخدم في تسويه الشخص المقصود به.

الرجل بعيداً، ويشعر بالحرج أكثر، ويعود بعينيه إلى حيث كان الوجه، ولكن في هذا الوقت يتحرك القطار حيث يكون الوجه قد اختفى. وينظر الرجل عبر النوافذ إلى الرصيف وهو يتوارى. يتسم الآن براحة أكبر وثقة، أما أن ذكرى هذا اللقاء الوجيز ستكون مصدر سرور. ويعود إلى حالة الشرود السابقة.

المشهد الأول:

يزار القطار تلمع الأضواء خارج النوافذ.

تدخل لولا من مؤخرة الحافلة وهي ترتدي ثياباً فاضحة صيفية وصندلاً. تحمل حقيبة شبكية مليئة بالكتب، الفواكه، ومواد أخرى. تضع نظارات شمسية ترفعها بين الحين والآخر على جبينها. لولا لمؤيلة ونحيفة، امرأة جميلة ذات شعر طويل أحمر يتدلى حتى أسفل ظهرها، تضع أحمر شفاه بشكل كثيف ولكن بطريقة تنم عن فوق. تأكل تفاحة بنوع من الولع. تتقدم نحو كلاي.

تقف بجانب مقعد كلاي وتمسك بإحدى يديها الشريط المتدلي من سقف الحافلة في الوقت الذي تنابح فيه تاوون النافذة من الواضح أنها تسعى للجلوس في المقعد بجانب كلاي، متنبية أن يلاحظ وجدها قبل أن تجلس.

يبقى كلاي جالساً. ينظر من فوق مجلته، يرفع المحلة ويحفضها في جهد يائس للترويح عن نفسه. يرى المرأة الواقفة بجانبه وينظر في وجهها، ويتسم في تساؤل:

لولا: هاللو..

كلاي: أوه، كيف حالك؟

لولا: سأجلس... هل هذا مناسب؟

كلاي: طبعاً.

لولا: (تلقي بنصها على المقعد، وتدفع برجليها إلى أبعد مدى

كأنها في غاية التعب)

أووفاً يا له من حمل ثقيل.

كلاي: ها: لا يبدو ثقيلًا جداً بالنسبة لي.

(يرجع إلى الخلف نحو النافذة، منهشاً قليلاً، ويمكن أن يكون متجهماً)

إنه ثقيل على أي حال.

لولا:

(تحرك إيهامي قدميها في الصندل، تسحب ساقها اليمنى وتضعها على اليسرى، لتتمكن من تفحص أسفل الصندل وكاحليها. وللحظة تبدو وكأنها لا تلاحظ أن كلاي يجلس بجانبها، أو أنها تحدثت معه منذ لحظة. ينظر كلاي إلى المجلة، وإلى النافذة المعتمة. وفيما يفعل ذلك تنظر إليه بسرعة).

ألم تكن تنظر إليّ عبر تلك النافذة؟

(يلتفت ويتجهم شديد)

كلاي:

ماذا؟

ألم تكن تنظر إليّ عبر تلك النافذة؟ لدى وقوفنا في الموقف الأخير؟

لولا:

أحذق فيك؟ ماذا تعنين؟

كلاي:

ألا تعرف معنى تحذق؟

لولا:

شاهدتك خلال النافذة... إذا كان هذا ما تعنيه هذه الكلمة. لا أعرف إذا كنت أحذق.

كلاي:

ولكن يبدو لي أنك أنت من كنت تحذقين بي.

كنت أفعل، ولكن بعد أن استدرت وشاهدتك تحذق خلال النافذة على منطقة مؤخرتي وساقتي.

لولا:

حقاً؟

كلاي:

حقاً. أعتقد أنك كنت تلقي بنظراتك الكسولة. لا شيء آخر لديك لتفعله. تجول بعقلك على أجسام الناس.

لولا:

آه يا ولد. وار. أعترف أنني كنت أنظر في اتجاهك. أما ما تبقى من القصة فهو من اختراعك.

كلاي:

- لولا: أفترض ذلك.
- كلاي: التحديق عبر نوافذ القطار عمل متعب أكثر إلتعاباً من النظر بارتخاء إلى مؤخرات مجردة.
- لولا: لهذا جئت أنظر عبر النافذة... وعلى هذا يكون لديك باعث للاستمرار أكثر من ذلك. حتى أنني ابتسمت لك.
- كلاي: هذا صحيح.
- لولا: ودخلت هذا القطار، متجهة نحو محطة ليست غايتي، سرت في الممر بين الكراسي... أبحث عنك.
- كلاي: حقاً؟ هذا مضحك.
- لولا: مضحك... يا إلهي، أنت أبله.
- كلاي: حساً، أنا آسف يا سيده، ولكني لم أكن مهيناً للحديث.
- لولا: لا، لم تكن. لأي شيء كنت مهيناً؟
- (تغلف قلب التماحة بمندبل ورقي وتلقي به على الأرض)
- كلاي: (يعتبر حديثها مجرد حديث يصب حول الجنس. يلتفت نحوها ويواجهها بهذه العكرة) أنا مستعد لأي شيء، ماذا عنك؟
- لولا: (تضحك بصوت مرتفع، وتخدم ضحكاتها بشكل مفاجئ)
- لولا: ماذا تظن نفسك فاعلاً؟
- كلاي: ماذا؟
- لولا: تقصد أنني أريد اصطيدك وأن أدعك تأخذني إلى مكان ما لتضاجعني؟
- كلاي: هل أبذل كذلك؟
- لولا: تبدو وكأنك كنت تحاول أن تطلق لحيتك. هذا بالضبط ما تبدو عليه. تبدو وكأنك تعيش في نيوجرسي مع والديك وتحاول أن تطلق لحيتك. هذا ما تبدو عليه. وتبدو كأنك تقرأ الشعر الصيني وتشرب الشاي الفاتر دون سكر.

(تضحك وهي ترفع رجلها عن الأخرى وتضعها عليها مرة أخرى)

تبدو مثل ملاك الموت تأكل بسكويت صودا.

كلاي: (يهز رأسه من جانب إلى آخر، محرجاً ويحاول المودة إلى الحديث، ولكنه يتأثر بكلام المرأة... حتى الحشونة الحادة في صوتها، تبدو وكأنها خفقة جانبية)

حقاً؟ هل أبداً مثل هذا؟

لولا: ليس مثل كل هذا. (تصنع الجدية لإخفاء نبرة هادئة) أكذب كثيراً. (تبتسم) يساعدني هذا في السيطرة على العالم.

كلاي: (أكثر ارتياحاً ويضحك بشكل أعلى).

نعم، أراهن على ذلك.

لولا: ولكن هذا صحيح، أعدك صحيح، اليس كذلك؟ جرسني؟ يا صاحب الرقبة المتفضضة.

كلاي: كيف لك أن تعرفي كل ذلك؟ ها؟ حقاً أعني عن جرسني... وحتى اللحية. هل التقيت من قبل؟ هل تعرفين وارن اينرايت؟

لولا: حاولت النوم مع أختك عندما كنت في العاشرة.

(يضغط كلاي بظهره شدة على مسد المقعد. عيناه منفتحان، ويحاول أن يبدو مذهوشاً) ولكنني نجحت منذ عدة أسابيع (تبدأ بالضحك).

كلاي: ماذا تقولين؟ هل أخبرك وارن بذلك؟ هل أنت إحدى صديقات جورجيا؟

لولا: كنت عليك. لا أعرف أختك. لا أعرف وارن اينرايت.

كلاي: تعنين أنك كنت تأتين بهذه الأفكار من الهواء؟

لولا: هل وارن اينرايت شاب طويل نحيل أسود يتحدث بلكنة إنكليزية خادعة؟

- كلاي: اعتقدت أنك تعرفينه.
لولا: ولكن لا أعرفه. اعتقدت أنك قد تعرف شيئاً مثل هذا.
(تضحك)
- كلاي: نعم، نعم.
لولا: من المحتمل أنك في طريقك إليه الآن.
كلاي: هذا صحيح.
لولا: (تضع يدها على ركة كلاي، تسحب يدها من الركة إلى أعلى الفخذ وتبعدها مراقبة وجهه بعمق، تستمر في الضحك، ربما أكثر لطفاً من قبل)
كسوله كسوله، كسوله أعتقد أنك تظن أنني مشيرة.
لولا: لا بأس بك.
كلاي: هل أثرك الآن؟
لولا: نعم. ولا يستحسن أن يحدث هذا؟
كلاي: كيف أعرف؟
لولا: (تמיד يدها، دون أن تحركها، تبعدها وتضعها في حقيبتها وتسحب تفاحة).
كلاي: هل تريدها؟
لولا: بالتأكيد.
كلاي: (تخرج تفاحة من الحقيبة لنفسها)
لولا: تناول التفاح معاً يعتبر دائماً الخطوة الأولى. أو أن نمشي بحرية في الجادة السابعة في العشرينات في عطل نهاية الأسبوع.
كلاي: (تعض التفاحة وتهز رديفها، وتحلق بكلاي وتحدث بفنائية متكلفة)
لولا: أستطيع الإيقاع بك... يا ولداً أن نقع معاً. أم... أم... أم...
كلاي: (تصنع الحرية)

- هل ترغب في التورط معي، يا رجل؟
 كلاي: (يحاول أن يتصرف بعشوية مثل لولا، يضرب بسعادة على التفاحة)
 بالتأكيد ولم لا؟ امرأة جميلة مثلك. أكون أحمق لو لم أفعل.
 لولا: أراهن أنك متأكد مما تقوله.
 (تمسك برسغه، حتى أنه لا يستطيع تناول التفاحة، تهز الرسغ).
 أراهن أنك واثق من أي شيء سألك عنه أي شخص... أليس هذا صحيحاً؟
 (تهز رسغه بشدة)
 صحيح؟
 كلاي: نعم، صحيح. **ولو، أنت قوية، أتعرفين ذلك؟** هل أنت امرأة مصارعة أم ملأنا؟
 لولا: ما الخطأ في أن تكون المرأة مصارعة؟ لا تحاول الإجابة لأنك أبداً ما عرفت أي امرأة مصارعة. هـ هـ.
 (بخزية)
 هذا أكيد لا توجد نساء مصارعات في ذلك الجزء من جرسي. هذا أكيد.
 حتى الآن لم تحبريني كيف عرفت كل هذه الأمور عني.
 لولا: قلت لك إنني لا أعرف عنك أي شيء... نموذج معروف جداً. ولكنك...
 حقيقي؟
 كلاي: أو على الأقل أعرف النموذج بشكل جيد. وأعرف صديقك الإنكليزي التحيل أيضاً.
 دون أسماء؟
 كلاي: (تستقر في مقعدها، يهدوء تنهني تفاحتها وتلدن بمقاطع من لولا)

- لحن وأغنية من أغاني البلوز
ماذا؟
- كلاي: دون معرفتنا بشكل خاص؟
لولا: أوه يا ولد.
(تنظر بسرعة إليه)
ما هذا الوجه. أتعرف بإمكانك أن تكون وسيماً.
كلاي: لن أختلف معك.
لولا: (بهدهوء استجابة شاردة)
ماذا؟
- كلاي: (يرفع صوته، معتقداً أن ضجة القطار قد أعمدت جزءاً من
جملته)
لن أختلف معك.
لولا: بدأ شعري يشيب. شعرة شائعة مقابل كل عام عشته وكل
نموذج للثقيفه.
كلاي: لماذا تريد أن تبدي كبيرة؟
لولا: ولكن الأمر لطيف عندما يبدأ.
(يتغير الانتباه) بشروء
وهكلنا أسند الجدار ليل ونهار.
ماذا؟
- كلاي: (بتركيز) هاي، لماذا لا تأخذني معك إلى الحفلة التي تزمع
الذهاب إليها.
لولا: يجب أن تكوني صديقة لوارن لتعلمي عن هذه الحفلة.
كلاي: ألا تريد اصطحابي إلى الحفلة؟
(بدلع)
هيا، هيا. اطلب مني أن أذهب إلى الحفلة.
كلاي: طبعاً، سأطلب منك أن تأتي معي إلى الحفلة. وأراهن أنك

- واحدة من صديقات وارن.
لولا: ولم لا أكون صديقة لوارن؟ لماذا؟
(تمسك بيده)
هل طلبت مني الذهاب إلى الحفلة؟
كلاي: كيف أطلب منك ذلك وأنا لا أعرف اسمك؟
لولا: هل تتحدث إلى اسمي؟
كلاي: ما هو اسمك؟ هل هو سر؟
لولا: أنا لينا الضبعة.
كلاي: المرأة الشاعرة المشهورة؟
لولا: الشاعرة لا بأس! الشيء نفسه
كلاي: حسناً تعرفين الكثير عني ما هو اسمي؟
لولا: هوريس الضبع
كلاي: الامرأة الشاعرة المشهورة؟
لولا: ذاتها
(تضحك وتبحث في حقيبتها)
هل تريد تفاحة أخرى؟
كلاي: لا أستطيع يا سيدي. علي أن أبقى طيباً واحداً بعيداً في اليوم.
لولا: أراهن أن اسمك هو... شيء ما قريب من... هاء، أو جرالند أو والتر هـ؟
كلاي: يا إلهي لا.
لولا: لويد نورمان؟ واحد من هذه الأسماء الباتسة الملونة والتي
تزحف من نيوجرسي. ليونارد؟ مجرد مزحة...
كلاي: مثل وارن؟
لولا: بالتأكيد. تماماً مثل وارن. أو إيغرييت
كلاي: مزحة أيضاً.
لولا: حسناً. من المؤكد اسمك ليس ويلي.

- كلاي: اسمي كلاي.
لولا: حسناً. اسمك ليس ويلي.
كلاي: اسمي كلاي.
لولا: كلاي؟ حقاً؟ كلاي ماذا؟
كلاي: احزري. جاكسون، جونسون، أو ويليامز.
لولا: حقاً؟ لا بأس عليك. ولكن يجب أن يكون اسمك ويليامز.
تكون متجحاً كثيراً لو كان اسمك جاكسون أو جونسون.
كلاي: هذا صحيح.
لولا: ولكن لا بأس بكلاي.
كلاي: كذلك الأمر مع لينا.
لولا: اسمي لولا.
كلاي: آه؟
لولا: لولا الصعقة
كلاي: جيد جداً.
لولا: (تبدأ بالصحك من جديد)
الآن أنت تقول لي لولا، لولا، لماذا لا تأتين معي إلى الحفلة
هذه الليلة؟! الآن جاء دورك ولتكن هذه سطورك.
كلاي: لولا، لماذا لا تأتين معي إلى الحفلة هذه الليلة، ها؟
لولا: اذكر اسمي مرتين قبل أن تطلب مني ذلك، ولا تقل ها.
كلاي: لولا، لماذا لا تأتين معي إلى الحفلة هذه الليلة؟
لولا: أرغب بالذهاب يا كلاي، ولكن كيف تطلب مني الذهاب
وأنت بالكاد تعرفني؟
كلاي: هذا غريبه أليس كذلك؟
لولا: ما ردة الفعل هذه؟ من المفترض أن تقول، «لواو، هيا، سنعرف
بعضنا أكثر في الحفلة».
كلاي: هذا قميء جداً.
لولا: ماذا تبغي بأية حال؟
(تنظر إليه نصف ممتعضة، ولكن مندهشة)

ما هو الشيء الذي تبغيه يا سيد؟ سيد كلاي ويليامز؟
(تمسك بفخذه قرب الحوض).

بماذا تفكر؟

كلاي: أنتبهي. تبغين إثارتني.

لولا: (تبعد يدها وتلقي بلب التفاحة من نافذة القطار)

أراهن...

(تنخفض في كرسيها ويخيم عليها صمت شديد)
اعتقدت أنك تعرفين كل شيء عني؟ ماذا حدث؟

كلاي:

(تنظر إليه، ثم تنظر ببطء بعيداً، وتنظر إلى حيث الممر بين المقاعد. تبتعث ضجة القطار. تبحث في حقيبتها وتسحب واحداً من الكتب. تضع الكتاب على ساقها وتقلب الصفحات دون ترتيب. يرم كلاي رأسه يرى عنوان الكتاب. ضجة الكتاب. تقلب لولا الصفحات تنخفض بصرها ويخيم عليها الصمت).

هل تذهبين معي يا لولا إلى الحملة يا لولا؟

(يضع لولا رأسها على ظهره)

لولا:

أنا حتى لا أعرفك.

ولكن قلت إنك تعرفين نمودجي.

كلاي:

(منفعلة بشكل غريب).

لولا:

لا تتحاذق معي، يا سيد. أعرفك مثلما أعرف راحة يدي.

اليد التي تأكلين التفاح بها؟

كلاي:

نعم. اليد نفسها التي أفتح بها الأبواب آخر مساء يوم السبت هنا بابي، على قمة الدرج، خمسة طوابق، فوق مجموعة من الإيطاليين والأمريكيين الكذابين، وباليدي نفسها أقشر الجزر أيضاً...

لولا:

(تنظر إليه)

اليد نفسها التي أفك بها أزرار لباسي، أو أدع تنورتي تسقط

على الأرض، اليد نفسها يا حبيب.

هل أنت غاضبة من شيء ما؟ هل قلت شيئاً غير صحيح؟

كلاي:

لولا:

كل شيء تقوله خاطيء.

(تتكلف بابتسامة)

هنا ما يجعلك جذاباً.. ها.. ها.. في هذه السترة المضحكة مع تلك الأزرار.

(بابتهاج أكثر، تمسك بسترته)

لمن ترتدي هذه السترة مع ربطة العنق في هذا القميص؟ ولماذا ترتدي هذه السترة مع ربطة العنق؟ هل قام شعبك بحرق الساحرات أو بدأ الثورات بسبب سعر الشاي؟ أيها الصبي، نتجت هذه الثياب الضيقة من حضارة، يجب أن تشعر بالقهر من جرائها. طقم بثلاثة أزرار. لماذا عليك ارتداء جاكيت بثلاثة أزرار وربطة عنق مخططة؟ كان جلدك عبثاً، ولم يذهب إلى جامعة هارفارد.

كان جدي حارساً ليلياً.

كلاي:

وذعبت أنت إلى كلية ملونة حيث ظن كل شخص أنه أفريل هاريمان.

لولا:

الجميع باستثنائي.

كلاي:

من كنت تظن نفسك؟ والآن من تعتقد نفسك؟

لولا:

(يضحك ليخفف من وطأة الحديث)

كلاي:

حسناً. في الكلية، اعتقدت أنني بودلير، ولكنني تراجعت بعد ذلك.

لولا:

أراهن على أنك أبداً ما فكرت بأنك زنجي أسود.

(تتكلف الجدة وبعد ذلك تنفجر بالضحك. يصعق كلاي، ولكن بعد ردة فعل أولية، يحاول تقدير ظرافة لولا، التي تصرخ).

بودلير أسود.

هنا صحيح.

كلاي:

يا ولد، أنت ساذج، اسحب ما قلته سابقاً، كل شيء تقوله ليس خطأ. آه صحيح، يجب أن تظهر على التلفزيون.

لولا:

تتصرفين وكأنك تعملين في التلفزيون.

كلاي:

- لولا: هذا لأنني ممثلة.
- كلاي: هذا ما ظننته.
- لولا: حسناً أنت مخطئ، أنا لست ممثلة، أخبرتك أنني دائماً أكذب، أنا لا شيء يا عزيزي ولا تنس ذلك. (بشكل أخف)
- على الرغم من أن أمي كانت شيوعية، وهي الشخص الوحيد في أسرتي الذي كان ذا شأن.
- كلاي: والدتي كانت جمهورية.
- لولا: ووالدك صوّت للرجل بدلاً من الحزب.
- كلاي: صحيح.
- لولا: نعم له، نعم نعم له.
- كلاي: نعم.
- لولا: ونعم لأمريكا حيث يتمتع بالحرية للتصويت جراء تواضع اختياره! نعم!
- كلاي: نعم.
- لولا: ونعم لكلا والديك اللذين، رغم اختلافهما حول قضية حساسة مثل السياسة، تمكّن من خلق اتحاد قوامه الحب والقرابة الذي ازدهر لدى مولد كلاي النبيل. ما اسمك الثاني؟
- كلاي: كلاي.
- لولا: اتحاداً للحب والتضحية التي كتب عليها أن تزدهر لدى ولادة كلاي النبيل، كلاي كلاي ويليامز نعم، وكل نعم. نعم لأجلك، كلاي كلاي، بودليير الأسود! نعم!
- (وبسخرية شديدة وحادة)
- يا يسوع، يا يسوع!
- كلاي: شكراً يا ملاك.
- لولا: لعل الناس يقللون بك كشبح للمستقبل، ويحبونك بحيث يمكن أن تقتلهم وقت ما تشاء.
- كلاي: ماذا؟
- لولا: أنت قاتل يا كلاي وتعرف ذلك.
- (يتشجع صوتها بتركيز)

أنت تعلم بشكل جيد ماذا أعني.

نعم.

كلاي:

إذا سنزعم أن الهواء لطيف ومليء بالعطر.

لولا:

(يتشقق صدريتها)

كلاي:

هو كذلك.

وسنزعم أن الناس لا يستطيعون رؤيتك، المواطنون، وأنت حر

لولا:

من تاريخك، وأنا حرة من تاريخي سنزعم أن كلينا شخصان

جميلان يصطلمان في أحشاء المدينة.

(تصرخ بأعلى صوتها)

غرووفا

المشهد الثاني

المشهد نفسه، ولكن يمكن رؤية عدة مقاعد أخرى في العربة، وخلال المشهد

يظهر بعض الأشخاص على الرصيف، يمكن أن يكون هناك شخص أو

شخصان في العربة مع افتتاح المشهد، ولكن لا يلاحظ كلاي أو لولا أياً من

الركاب، ربطة عنق كلاي مفكوك، لولا منشئة بذراعه

الحفلة؟

كلاي:

أعلم أنها ستكون حفلة جيدة، يمكنك المجيء معي وأنت

لولا:

تبدو عادياً في هذالك وجيداً، سأكون غريبة، متعجرفة،

وصامتة، أسير بخطوات واسعة وبطيئة.

صحيح.

كلاي:

عندما تسكر، ريت علي مرة، بطريقة ودودة جداً على

لولا:

الخاصة، وسأنظر إليك باستغراب وأنا ألحس شفتي.

يبدو أنه أمرٌ نستطيع القيام به.

كلاي:

ستدور وأنت تتحدث إلى شاب قريب بأفكاره منك، وإلى

لولا:

عجائز حول خططك. وإذا قابلت صديقاً مع امرأة مثلي،

فسيكون في إمكاننا الوقوف معاً نرشف كؤوسنا ونبادل رموز

الشهوة. سينزلق الجو في الحب ونصف الحب وقرار أخلاقي

مفوض.

- كلاي: عظيم عظيم.
لولا: وسيدعي كل شخص أنه لا يعرف اسمك، عندها...
(تتوقف بصعوبة)
بعد ذلك، وعندما يفعلون ذلك، سيزعمون صداقة تنكر شخصيتك الرزينة.
كلاي: (يقبل رقبته وأصابعها)
وماذا بعد ذلك؟
لولا: بعد ذلك؟ حسناً سنسير في الشارع في آخر الليل، نأكل التفاح ونحرف باتجاه منزلي.
كلاي: عن سابق قصد؟
لولا: أعني، سننظر في كل نوافذ الدكاكين ونضحك على المنحرفين، يمكن أن نلتقي بـ يودي يهودي ونتملق آراءه المتعالية حول قنجان من القهوة.
كلاي: على شرف أي إله؟
لولا: إلهي أنا.
كلاي: الذي هو...؟
لولا: أنا... وأنت؟
كلاي: ألوهية متحدة.
لولا: بالضبط بالضبط.
(تلاحظ أحد الناس يدخل)
كلاي: استمري في التأريخ، ماذا سيحدث لنا؟
لولا: (اكتئاب بسيط، لكنها تستمر في جعل وصفها مزهواً ومباشراً بشكل كبير)
إلى منزلي طبعاً.
كلاي: طبعاً.
لولا: ونحن نصعد الدرجات الضيقة إلى البانسيون.
كلاي: أتعيشين في بانسيون؟
لولا: لن أعيش في أي مكان آخر. تذكرني بشكل خاص بالشكل

- الجدید لجنونی.
نصعد درجات البانیون.
كلای:
لولا:
وبالید التي آكل فیها التفاحة، أفتح الباب، وأقودك ینا فریستی
ذات العیون الكبیرة إلى... یا إلهی ماذا أدعوها.. إلى غرفتی.
كلای:
وماذا یحدث بعد ذلك؟
لولا:
بعد الرقص والألعاب، بعد الكزوس، والمشی الطویل یبدأ
الهزل.
كلای:
آه الهزل الحقیقی.
(یشعر، على الرغم من تمالکة نفسه، بالحرج)
وهو...؟
لولا:
(تضحك علیه)
الهزل الحقیقی فی المنزل المعمور بالسواد. الهزل الحقیقی فی
المنزل العامض، أعلى الشارع ورعة الفقر الجهلة، أقودك إلى
الداخل، أمسك **یدك الرطبة بلطف** یدی...
كلای:
ولكنها لیست رطبة؟
لولا:
ولكنها حافة مثل الرماد.
كلای:
ویاردة؟
لولا:
لا تظن أنك تتخلی عن مسؤولیتك بتلك الطریقة، لیست باردة
على الإطلاق، یا فاشی! إلى غرفتی المعتمة، حیث سنجلس
ونتحدث ونتحدث إلى ما لا نهاية، ما لا نهاية.
كلای:
حول ماذا؟
لولا:
حول ماذا؟ حول رجولتك، ماذا تظن؟ برأیک ما هو الشیء
الذی كنا نتحدث عنه كل هذا الوقت؟
كلای:
حسناً، لم أكن أعرف أنه كان كذلك، وهذا أمر أكید، فکرت
بكل شیء إلا هذا.
(یلاحظ دخول شخص آخر، ینظر بسرعة وبطریقة مترددة فی
العربة، یری بعض الأشخاص فی الحافلة)
ها حتی أنني لم ألاحظ متى صعد هؤلاء الناس إلى العربة.
لولا:
نعم، أعرف.

- كلاي: هذا القطار بطيء.
- لولا: نعم، أعرف.
- كلاي: حسناً، استمري، كنا نتحدث عن رجولتي.
- لولا: وما زلنا، وطوال الوقت.
- كلاي: كنا في غرفة جلوسك.
- لولا: غرفة جلوسي المظلمة، نتحدث بلا نهاية.
- كلاي: حول رجولتي.
- لولا: سأجعلك خريطة للرجولة، حالما نلج المنزل.
- كلاي: حسناً هذا عظيم.
- لولا: هذا أحد الأشياء التي نفعناها بينما نتحدث، ونمارس الحب.
- كلاي: (يحاول أن يجعل ابتسامته أكبر وأكثر ثقة).
- لولا: أخيراً وصلنا إلى هناك.
- لولا: استدعروني غرفتي سوداء مثل قمر، ستقول «يشبه هذا المكان قبر جوليت».
- كلاي: (يصحك).
- لولا: يمكن.
- لولا: أعرف، من الممكن أن تكون قد قلت ذلك سابقاً.
- كلاي: هل هذا كل شيء؟ أهذه هي الرحلة العظيمة؟
- لولا: ليس كل شيء. ستقول ووجهك قريب جداً جداً من وجهي مرات ومرات، ستقول بل مستهمس بأنك تحبني.
- كلاي: من الممكن أن أفعل.
- لولا: وستكون كافياً.
- كلاي: لن أقول كذباً في مثل هذا الأمر.
- لولا: هذا هو الشيء الوحيد الذي ستكذب بشأنه، وخاصة إذا كنت تظن أنه سيمنحني الحياة.
- كلاي: يمنحك الحياة؟ لا أفهم.
- لولا: (تنفجر بالضحك، ولكن بابتهاج شديد).
- لولا: لا تفهم؟ حسناً لا تنظر إلي، هذا هو الطريق الذي أسلكه، هذا

- كل شيء، حيث تأخذني قعماي مجرد أن أطأ بهما الأرض،
الواحدة أمام الأخرى.
- كلاي: رهيب رهيبه أمتأكدة أنك لست ممثلة؟ مع كل هذا التضخيم؟
لولا: حسناً أخبرتك أنني لم أكن ممثلة... ولكسي أخبرتك أيضاً
أنني أكذب طوال الوقت. استتج ما تشاء.
- كلاي: رهيب رهيبه أمتأكدة أنك لست ممثلة؟ كل شيء مرتجل؟
لا أكثر من ذلك؟
- لولا: أخبرتك بكل ما أعرفه، أو أغلب ما أعرفه.
- كلاي: ألا يوجد أجزاء مضحكة؟
- لولا: اعتقدت أن كل شيء مضحك.
- كلاي: ولكن تعنين بشكل خاص، وليس ها.. ها...
- لولا: أنت لا تعرف ماذا أعني؟
- كلاي: حسناً، أخبريني **بأغلب شيء**، قلت: «أغلب ما أعرفه»، ماذا
بقي؟ **أهيد كاهل القصة**.
- لولا: (تبحث دون هدف في حقيبتها، تبدأ بالحديث بنفس متقطع،
ونبرة خفيفة وسخيفة)
- كل القصص قصص كاملة، قصتنا الكاملة... لا شيء إلا
التغيير، كيف يمكن أن تستمر هذه الأشياء إلى الأبد؟
(تضربه على الكتف، وتبدأ بالمشور على أشياء في حقيبتها،
تأخذها وترمي بها من وراء كتفها في معر العربة).
- ما عدا أنني أستمع كما هو الحال الآن، التفاح والمشي الطويل
مع عشاق أذكيا وشجعان. ولكنك تخلط الأمور، تنظر عبر
البافلة كل الوقت: تقلب الصفحات، تغير، تغير، تغير.. حتى -
سحقاً - أنا لا أعرفك. أليست هذه قضية هامة، أنت جدي،
أراهن أنك جدي بشكل يصعب فيه تحليلك نفسياً، مثل كل
الشعراء اليهود من ينكز⁽¹⁾ الذين يتركون أمهاتهم للبحث عن
أمهات أخريات، أو أمهات الآخرين، وهم يضعون رؤوسهم

(1) مدينة بالقرب من نيويورك، وتقع على نهر هامون.

المتهدلة على أُنثائهن الكبيره، قصائدهم دائماً مضحكة وتدور
جميعها عن الجنس.

كلاي: يبدون كباراً. مثل الأفلام.

لولا: ولكنك تتغير.

(بصراحة)

ستستمر الأشياء بتأثيرها عليك حتى تبدأ بكراهيتها.

(يلج كثير من الناس العربية. يقتربون من الاثنين، بعضهم واقف
يتأرجح بتعب من العلاقات بسقف العربية، ينظرون إلى الاثنين
باهتمام فائر).

كلاي: واو! كل هؤلاء الناس وفجأة. لا بد أنهم أتوا من المكان نفسه.

لولا: صحيح. لقد أتوا من المكان نفسه.

كلاي: أوه؟ تعرفين شيئاً عنهم؟

لولا: أوه نعم. أعرف عنهم أكثر مما أعرف عنك. هل يخيفونك؟

كلاي: يخيفونني؟ لئانا يخيفونني؟

لولا: لأنك زنجي هارب.

كلاي: نعم؟

لولا: لأنك زحفت عبر الأسلاك واقتربت صوبي.

كلاي: أسلاك؟

لولا: ألا يضعون أسلاكاً حول أماكن سكناكم؟⁽¹⁾

كلاي: لا بد أنك يهودية. كل ما تفكرين به هو الأسلاك. لا يوجد

أسلاك حول أماكن السكن.

المزارع كبيرة ومفتوحة بيضاء مثل السماء وكل شخص هناك
كان مكتوباً عليه الوجود فقط يعزفون ويدندنون طوال الوقت.

(1) المعنى هنا تحفيري حيث يقصد الأكواخ التي كان يعيش الزوج فيها في مزارع البيض.

لولا:

نعم نعم.

كلاي:

ومن هنا انتشرت أغاني البلوز.

(تبدأ بتمتمة أغنية وسرعان ما تصبح هستيرية. ومع بدايتها بالغناء تنهض عن مقعدها، وهي تلقي بالأشياء من حقيبتها في ممر الحافلة، تقوم بحركات إيقاعية وتهز خصرها - مثل رقصة التويست - وتستمر في الرقص على طول الممر في الحافلة، تصطدم بكثير من الأشخاص الواقفين، وتدوس على أقدام الجالسين. في كل مرة تصطدم بشخص تتصرف بشيء من البذاءة تهز بخصرها وهي تخطو كل مرة) هكذا ولدت البلوز. نعم.. نعم.. ابن الحرام، ابتعد عن الطريق. نعم.. نعم.. نعم... وهكذا ولدت البلوز، عشرة زنوج صغار، يجلسون على جذع ولكن لا يبدو ولا واحد منهم مثله.

(تشير إلى كلاي، تمود باتجاه المنعد، مع يديها ممدودتين نحوه لينهض ويرقص)

وهكذا ولدت البلوز. نعم هيا يا كلاي. دعنا نقم بالسوء من الرقص. نحك بطوشا. نحك البطون

كلاي:

(يحرك يديه رافضاً دعوتها. يشعر بالحرج، ولكنه مصمم على عدم التورط في هذا الأمر) هاي. ماذا كان في تلك التفاحات؟ يا امرأة، يا امرأة على الجدار من أجمل النساء؟ يا بياض الثلج، ولا تسمي ذلك.

لولا:

(تمسك بيديه ولكنه سرعان ما يسحبها).

هيا يا كلاي. دعنا نحك البطون في القططار. البنيء. البنيء. دعنا نقم بعمل الطاحونة مثل أمك ذات غطاء الرأس العتيق. دعنا نهز ونهز حتى تفقد عقلك. هزه، هزه، هزه، هزه أووووي ي. هيا يا كلاي. دعنا نلعب لعبة التبديل في القططار. حك الصرة.

كلاي:

هاي. تبدين مثل السيدة التي أحرقَت تنورتها المصنوعة من القش.

لولا: (تنزع لأنه لا يريد الرقص، وتحتاج أكثر لتحرقه بشكل أكبر).

هيا يا كلاي . دعنا نغم بالأمر أوه! كلاي! أيها الوغد الأسود ابن الطبقة الوسطى. اس أملك العاملة الاجتماعية لعدة ثوان ودعنا نقرع بطوننا ببعضها.

كلاي، أيها الأبيض بشفتين بلون الكبد يا من ستكون مسيحياً. أنت لست زنجياً. لست سوى رجل أبيض قدر. انهض يا كلاي ارقص معي يا كلاي

كلاي: لولا! اهذني الآن اهذني.

لولا: (تسخر منه في رقصة مهتاجة)

اهذني اهذني هذا كل ما تعرفه. تهر رأسك ذا الشعر الأجدع المعسول بالكريم. تضط أزرار مترنك حتى ذقنك، تستعمل كلمات الرجل الأبيض يا مسيح يا الله انهض واصرخ بهؤلاء الناس. مثل إطلاق الهواء الفارغ في الوجه البائسة. (تصرخ بالناس في القطار، ما ترائ ترقص)

القطارات الحمراء تصق الثياب الداخلية اليهودية إلى الأبد! تنشر روائح الصمت.

وعاء العريفي⁽¹⁾ يصفر مثل طيور البحر. كلاي. كلاي. يجب أن تنهض. لا تجلس ميتاً بالطريقة التي يريدونك فيها أن تموت. انهض.

كلاي: أو... اجلسي.

(يتحرك عنها من متابعة تصرفها)

اجلسي، أووفه

لولا: (تحرف مبتعدة عن يده)

سحقاً لك يا عم توم. رأس توماس وولي.

(1) المرعي Gravy صلصة مصنوعة من عصائر اللحوم، سائل وطحين تقدم مع اللحم والخضار.

(تبدأ برقصة نوع من الجيج^(١) تهزأ من كلاي بسخرية مرتفعة)

هنا العم توم.. أعني العم توماس وولي هيد. مع وزرة يبضاء كثة يتكى على قصبته. توم المعجوز. توم المعجوز. لندع الرجل الأبيض يحمل أمه المعجوز، وهو يتقل في الغابات ويخفي رأسه الرمادي اللطيف. توماس وولي هيد المعجوز.

(يبدأ بعض الركاب بالضحك. ينهض سكير وينضم إلى لولا في رقصها، ويغني بأفضل ما يستطيع «أغنيها». ينهض كلاي من مقعده ويتفحص وجوه الركاب الآخرين)

لولا! لولا! كلاي:

(ترقص وتدور وهي تصرخ بأعلى صوتها. السكير يصرخ أيضاً، ويحرك يديه بقوة)

لولا... أيتها الماهرة، لماذا لا تتوقفين.

(فيندع وهو نصف منعثر من مقعده، ويمسك بأحد ذراعيها)

دعني أيتها الوالد الأسود. لولا:

(تحاول التملص من قبضته)

دعني! ساعدوني!

(يسحبها كلاي نحو مقعدها، ويحاول السكير التدخل. يمسك كلاي من كتفيه ويتصارع معه. يلقي كلاي بالسكير إلى الأرض بدون تحرير لولا، والتي ما تزال تصرخ. يوصلها كلاي إلى مقعدها ويلقيها فيه)

الآن اخرسي. كلاي:

(يمسك بكتفيها)

اخرسي. لا تعرفين عما تتحدثين لا تعرفين أي شيء. لذا أبقى فمك الأحمق مقلقاً.

لولا: أنت تخشى البيض. وكذلك والدك. عم توم صاحب الشفة

(١) رقصة غيور منقطعة، تزل على حلة هاج.

الغليظة.

كلاي: (يصفعها بقوة على فمها. يرتطم رأس لولا بمسند المقعد وعندما ترفع رأسها ثانية، يصفعها مرة أخرى)
الآن اخبرني ودعيني أتكلم.

(يلتفت نحو الركاب الآخرين. بعضهم يجلس على حافة المقعد. أما السكير فيجلس على ركبة واحدة. يهرش رأسه، ويغني الأغنية نفسها. يصمت عندما يرى كلاي ينظر إليه. يعود الآخرون إلى الجرائد أو يحدقون من النافذة) سحفاً. لا تملكين أي إحساس يا لولا أو مشاعر. أستطيع تثلك الآن. يا لحنجرتك الصغيرة القبيحة. أستطيع عصرها، وأراقب لونك يتحول إلى الأزرق وأنت تركعين وأنت تقومين برفسات صغيرة وكل هذه الوحوش المنتشرة هنا يظنون - من عل جراتهم - إلي. اقتلهم أيضاً. حتى لو توقموا ذلك. ذلك الرجل هنالك...

(يشير إلى رجل جالس الياقاس)

أستطيع سحب حريدة التايمز من يده، أنا التحيل وابن الطبقة الوسطى، أستطيع سحب الجريدة من يده وبمنتهى السهولة عصر حنجرتة. لا يستهلك هذا مني أي جهد. لماذا؟ أقتلكم أيها الحمقى المتحذلقون؟ لا تفهمون أي شيء سوى الرفاهية. أحقق.

لولا:

(يدفعها نحو المقعد)

كلاي:

نحن أتكلم ثانية، تالالة بانكهيد⁽¹⁾. رفاهية. في وجهك وأصابعك. أنت تقولين لي ماذا يجب أن أفعل.
(صرخة مفاجئة تخيف كل الحافلة)

حسناً، لا! لا تقولي لي أي شيء! إذا كنت رجلاً أبيض مزيفاً من الطبقة الوسطى. فلاأكن كذلك ودعيني أكن كذلك

(1) مظلة لمريكية.

بالطريقة التي أريدها.

(وهو يصبر على أسنانه)

سأنزع نهديك اللبالبين، دعيني أكن من أشعر بكونه. العم نوم
توماس. أو أي شخص آخر. هذا ليس من شأنك. لا تعرفين
أي شيء، إلا ما تريدن رؤيته. مثل، كذب. خدعة، أنت لا
تريدن القلب النقي، القلب الأسود الحفاق. أنت لا تعرفين
حتى ذلك. أنا أجلس هنا، مرتدياً الطقم، لأمنع نفسي من قطع
حناجركم. أعني بنشوة.

أيها الماهرة العظيمة المتحررة. تضاجعين بعض الرجال
السود وتصبحين باستحقاق خبيرة بالناس السود. أي هراء
هذا الشيء الوحيد الذي تعرفينه أنك تستجيبين عندما
يضربك أحد بقوة هذا كل شيء. حك البطن؟ أردت القيام
بحك البطن؟ سحقاً حتى أنت لا تعرفين كيف. لا تعرفين
كيف هذا هو الهراء الذي تفعلينه، تدوير مؤخرتك مثل فيل.
هذه ليست طريقتي في حك البطن. حك البطن لا ينتمي إلى
الكوينر⁽¹⁾. حك البطن ينتمي إلى الأماكن المظلمة، إلى الناس
الذين يصنعون قممات كبيرة ومخاطف محمولة على ذراع
واحدة. حك البطن يكرهك.

مجموعة من الكهول الصلعان البيض يقطعقون أصابعهم.. ولا
يعرفون ماذا يفعلون. يقولون «أنا أحب ييسي سميث». ولكنهم
لا يفهمون أن ييسي سميث تقول «قبل قفائي» قبل قفائي الأسود
المتهور. قبل الحب المعاناة الرعبة، أي شيء يمكنك شرحه،
ييسي سميث تقول وبوضوح شديد، «قبل قفائي الأسود». وإذا
كنت لا تعرفين ذلك فأنت من يقوم بالتقبل.

تشارلي باركر؟ تشارلي باركر. كل الأولاد البيض المتطرفين
يصرخون على بيرد. ويرد يقول «ارفع مؤخرتك، أيها الأبيض
الغبى! ارفع مؤخرتك». وهم يجلسون هناك يتحدثون عن

(1) حي في نيويورك يقطنه السود.

العبقرية المعذبة لشارلي باركر. ما كان ليبرد أن يعزف قطعة موسيقية لولا أنه صعد شارع رقم 67 وقتل أول عشرة رجال بيض رآهم. ولا قطعة موسيقية! وأنا ساكون أعظم شاعر. نعم. هذا صحيح! شاعر نوع من الأدب القدر.. كل ما يحتاج الأمر ببساطة هو ضربة سكين. دعيني أجعلك تنزفين دماً، أيتها العاهرة القلقة والفهمي بذلك قصيدة. جمع من المجانين يسمون للاهتمام عن العقل. والشيء الوحيد الذي يشفي الجنون يكون قتلك هكذا وببساطة.

أعني إذا قتلتك، سيفهمني الأبيض. أنت تفهمين؟ لا. لا أعتقد لو قتلت بيبي سميت بعض البيض لكأن استغنت عن تلك الموسيقى. كان بإمكانها التحدث بشكل مباشر وواضح عن العالم. دون استعارات، ودون أصوات ناشزة دون حركات في المنطقة المظلمة من روحها بشكل واضح كما يساوي اثنان مع اثنين أربعة المال. القوة الرفاهية. وما شابه ذلك جميعاً. زواج مجانين يديرون مؤخراتهم على العقل. عندما لا يحتاج الأمر إلا إلى فعل القتل مجرد قتل! سيجعل هذا منا جميعاً عقلاء.

(يتعب فجأة)

آآه. سحفاً. ولكن من يحتاجه؟ أفضل أن أكون أحمق. مجنوناً. آمناً مع كلماتي، دون موت، نظيف، أفكار قاسية تحفزني لغزوات جديدة. جنون شعبي. هنا! هذه ضحكة. شعبي. لا يحتاجونني لأوعيهم. لهم أرجل وأذرع. حالات جنون شخصية مرابا. لا يحتاجون كل هذه الكلمات. لا يحتاجون إلى أي دفاع. ولكن اسمعي، شيئاً آخر. وأخبرني والدك بذلك، والذي يمكن أن يكون من النوع الذي يحتاج أن يعرف في الحال. وعلى هذا باستطاعته أن يخطط سلفاً. قل لي له أن لا يعط هؤلاء الزوج بكثير من العقل والمنطق البارد. دعوهم لوحدهم. دعوهم يعنون اللعنات عليكم بالرمز وأن يروا قنارتكم كقص في اللبابة. لا تقوموا بالخطأ، عبر دفعة

غير مسؤولة من الإحسان المسيحي، لا يتحدثوا عن مزايا العقلانية الغربية، أو التراث الفكري للرجل الأبيض، أو من الممكن أن يسمعوا. وعندما، ذات يوم، ستكتشفين أنهم يفهمون بالضبط ماذا تقولين، كل هؤلاء الناس، أصحاب البلوز. في ذلك اليوم، عندما تصدقين فعلاً أنك تستطعين قبولهم في رحابك كأنصاف بيض، متأخرين عن الناس العاديين، دون البلوز، وباستثناء القديم جداً، ملاحظة، فإن القلب المبشر العظيم سينتصر، وكل هؤلاء الزوج سيبدون رجالاً من الغرب بعيون متطلعة لحياة نظيفة نافعة، هادئة، تقية وعاقلة وسيقتلونك. سيقتلونك وسيكون لهم توضيحهم العقلاني إلى حد كبير، مثلك، تماماً مثل توضيحك سيقطعون حناجركم. ويسحبونكم من مدنكم بحيث يتساقط اللحم عن عظامكم في عزلة المجاري.

لولا: (يتغير صوتها ويصبح أقرب إلى نوعية رجال الأعمال)

سمعتيما يكلقي.

كلاي: (يمد يده ليمسك بكعبه)

أراهن أنك سمعت أعتقد أنه من الأفضل لي جمع كتيبي ومغادرة القطار. ويبدو أننا لن نلعب تلك اللعبة التي خططناها معاً.

لولا: لا. لن نلعبه أنت محق في ذلك على الأقل.

(تلتفت وتنتظر بسرعة إلى بقية العربة)
حسناً.

(يستجيب الآخرون)

كلاي: (ينحني بشكل متعارض مع الفتاة لاستعادة أشيائه)

أسف، يا فتاة، لا أعتقد أننا نستطيع تنفيذ الأمر.

(وبينما هو ينحني فوقها تسحب الفتاة سكيناً صغيرة وتغرزها في صدر كلاي مرتين يترنح فوق ركبتيها، بينما يعمل فمه بحماسة)

أسف صحيح.

(تلفتت إلى الآخرين في العربية الذين نهضوا من على مقاعدهم) أسف، هذا هو أصح شيء قلته. أبعدوا هذا الرجل عني. هيا، الآن!!

(يتقدم الآخرون ويجرون جسد كلاي بعيداً عبر الممر) افتحوا الباب وألقوا بجثته.

(يلقون به)

وأخرجوا جميعاً في الموقف التالي.

(تشغل لولا نفسها في ترتيب أثباتها. واضعة كل شيء في مكانه. تخرج دفتر ملاحظات وتسجل ملاحظة سريعة. تعيد الدفتر إلى حقيبتها. يتوقف القطار، ويخرج الجميع، تاركين لولا وحدها في العربية).

(حالا، يدخل شاب زنجي في العشرين من عمره العربية يحمل كتابين تحت ذمعه يجلس خلف لولا بعدة مقاعد. عندما يستقر في مقعده تلتفت وتطر إليه نظرة بطيئة وطويلة. يرفع رأسه عن الكتاب ويسقط على رجليه. عندها يتقدم جامع التذاكر العربية المعجوز الأسود يسير بخفة، ويلنن بكلمات أغنية. ينظر إلى الشاب ويجيبه بسرعة)

جامع التذاكر: هاي، يا أخ!

الشاب: هاي.

يستمر جامع التذاكر في سيره في الممر مع رقصته الخفيفة وأغنية. تلتفت لولا وتحقق فيه وتتبع حركاته في الممر. يحرك جامع التذاكر قبعته محيياً عندما يصل إليها ويستمر وهو يغادر العربية)

■ الستار

في فضاء الصمت

فيجاي إيسواران

قراءة: علي ناصر

يعتبر فيجاي إيسواران الابن الشرعي لغابات التأمل في التبت والهملايا، تتلمذ على أرسطو وأفلاطون، واستلهم الصمت من حكماء الصين، ومارسه طفلاً مع جديه ثم والده. استمد الخبرة الغربية في التجارة والاقتصاد، وحصل على الماجستير العالمي في اختصاصه من بريطانيا، وعاد إلى ماليزيا وطنه، وأسس مع بعض الأصدقاء شركة تجارة إلكترونية غدت خلال ثماني سنوات ثالث أكبر شركة من نوعها في العالم.

في فضاء الصمت الكتاب الأول للمؤلف، صدر في ماليزيا عام 2006، ترجم إلى لغات عدة. حاز إيسواران عام 2007 على لقب ناتو من رئيس الوزراء الماليزي، ويقابل لقب لورد عند البريطانيين.

يتألف كتاب في فضاء الصمت لمؤلفه فيجاي إيسواران من مقدمة وثلاثة أجزاء، يسبقها عدد من كلمات التقريظ والمدح بالكتاب، لبيان مدى أهمية تطبيق برنامجه لمن يرغب بتنظيم حياته، والوصول المضمون لأهدافه في الحياة.

يضم الجزء الأول سبعة فصول في الصمت، والسفر الأول، والجهاد الأعظم، والعدو الداخلي، والبحث عن التوازن، والاستقلالية، وأخيراً السمو.

أما الجزء الثاني فيركز على برنامج فضاء الصمت، ويضم أربعة فصول في العمل، والواجب، والمعرفة، والتقوى؛ ويقتصر الجزء الأخير على 21 سؤالاً، يجيب عنها المؤلف، حول أصول عملية فضاء الصمت وأثارها.

في المقدمة والتمهيد يبين الكاتب:

«إن العقل البشري هو الأداة الأكثر قوة التي خلقها الله؛ إنه كالمحيط الواسع الذي نقف يوماً على شواطئه، مستخدمين ملقعة صغيرة للحصول على قطرة واحدة في

كل مرة نريده فيها. وهكذا. فإن هذا الكتاب الصغير عن فضاء الصمت يأمل أن يعلمك عزيزي القارئ (يقول المؤلف) كيف تستبدل بالملعقة إزاء كبيراً تغرف به؛ بكلمات أخرى: كيف تسرج طاقة عقلك؟! لا يستطيع أحد تذكر شكل سقراط، أو كنفوشيوس، أو شكسبير، أو باخ، أو بيتهوفن؛ في حين يعرف معظم الناس عبر القرون ما أنجزته عقول هؤلاء المشاهير.

إن فضاء الصمت يخلق أمامك مرآة تنبهك إلى أنك في حاجة للاستحمام وإعادة الترتيب كل يوم، إنها تعرفك كيفية التفكير الناجح المهم كالتنفس. إن فضاء الصمت أيضاً يبيّن ذاكرتك القريبة الأكثر حدة وحماسة، التي تساعدك على شق طريقك في الفضاء المادي لحياتك بفعالية أفضل.

إن اجتماع الواجب والمعرفة، والتقوى، معاً يجعل من فضاء الصمت الأداة الأقوى للنجاح في العمل والحياة.

في الجزء الأول، يأتي الفصل الأول ليعرف الصمت مباشرة، فيقول الكاتب: «يمكن الوصول إلى الحقيقة المطلقة بالصمت فقط، وليس بأي كلام؛ ثم يتحدث عن إيقاع الصمت بمران رئيسي؛ يقول: «ما الذي يمكن أن يحدث إذا ما توقفت الأرض لجزء من الثانية عن دوراتها المعتادة؟! سيكون هناك فرضي كونيّة، وقد تحدث كارثة في التوافق بين الكواكب؛ هناك استمرارية وإيقاع متناغم في كل الأشياء، وهي موجودة في داخلنا عميقاً ضمن تركيبنا الخلوي. تتحرك خلايانا معنا، كما تتحرك مع الأرض، كما تتحرك الأرض مع الشمس، كما الشمس مع المجموعة الشمسية، وكما يتحرك النظام الشمسي مع الكون. هناك إيقاع ونموذج في كل الأشياء؛ كل شيء يحوي أمثلة؛ إنها الإيقاع. لكن نشوشاً ما وخبلاً ما سيظهران حتماً حولنا، إذا ما حاولنا الحركة ضد اتجاه جريان الكون».

«يبدأ الطفل الصراخ فور ولادته، لأنه كان مغموراً بصمت تام حتى تلك اللحظة. إن فضاء الصمت الأبدي الذي جثنا منه جميعاً، هو المكان الذي نتوق للعودة إليه دائماً».

في الفصل الثاني يظهر عنوان «السفر الأقدم».

و يقر الكاتب: «الجسد هو السفر الأقدم المكتوب بيد الخالق نفسه».

لم تختَر أن يكون لديك يدان اثنتان، أو فم واحد، أو عينان اثنتان؛ كما أن والدك لم يكن لهما أي رأي فصل في تصميم جسدك. ولكن، إذا أُنقِيت نظرة على جسدك، ستجد أن كل جزء منه جاء مزودحاً. عينك وفتحتا الأنف، والأذنان، دماغك الأيسر والأيمن، واليدان: اليمنى واليسرى، وكذلك الرجلان. ومناقذ القلب في اليسار واليمين، وما إلى ذلك. ولكن، في منتصف وجهك تماماً عضو واحد لا نظير له: إنه الفم، لسانك. ومن هنا يمكن للمرء أن يستخلص رسالة محددة:

على المرء أن يرى ضعفي ما يتكلم، وأن يفكر ويسمع ضعفي ما يتكلم أيضاً؛ كما أن على المرء أن يعمل ضعفي ما يتكلم كذلك، وأن يتفلسف ضعفي ما يتكلم. وبالرغم من ذلك، فإننا جميعاً عبيد للسان الذي لا يرتاح أبداً؛ قليل عديد من يفكر قبل أن يتكلم؛ بل قد يتكلم بعضنا أثناء نومه. يوجد حاجزان رئيسيان يحولان دون سماعك لنفسك الداخلية، هما: الصخب الذي تصدره أسته وجلبة العالم الخارجي. لذلك، فإن قضاء الصمت يغلق مصدر الضجيج العطري الذي هو أنت نفسك؛ فعندما تكون مشغولاً بالإصغاء إلى حديث نفسك، لن تصغي إلى الآخرين. هناك كثير من الضجيج حولنا، كما يوجد ضجيج كثير في دواخلنا. في نهاية المطاف، عندما تتدفق الكلمات من المؤكد أنها ستكون رخيصة؛ أما عندما نضبطها إلى قطرات، تصبح كل فطرة ذات صدى عميق، ويعود لكل كلمة وقع عظيم. ويأتي الكاتب بحكم ومأثر تضيء على الكتاب صبغتها: «أنت سيد كل كلمة لم تقلها بعد، ولكنك عبد لكل كلمة نطقها حتى الآن». وإن الصمت جميل، فلا تحطمه، حتى تتمكن من جعله أجمل.

في الفصل الثالث عنوان كبير: «الجهاد الأكبر»، ويختصره المؤلف بتعريف: «ضبط النفس». ويحكي قصة تشرح الفكرة: «عُثرت امرأة حكيمة متجولة في الجبال على حجر كريم في ساقية ماء، فوضعت في حقيبتها، وتابعت سيرها. في اليوم التالي، التقت بمسافر جائع، ففتحت حقيبتها لتشاركه طعامها. شاهد المسافر الجائع الحجر الكريم، وطلبه من المرأة الحكيمة، فأعطته الجوهرة دون تردد. غادر الرجل سعيداً بكنزهِ الثمين، يكاد يطير من الفرح، لأنه عرف أن قيمة هذه الثروة تكفيه للعيش بأمان طوال حياته. لكنه عاد بعد أيام، ليعيد الحجر الكريم إلى المرأة الحكيمة».

«كنت أفكر»، قال الرجل، «أعرف كم هي قيمة الحجر، لكنني أعيده إليك، آملاً أنك تستطيعين إعطائي شيئاً أثمن؛ امنحيني ذلك الشيء الذي جعلك قادرة على إعطائي الحجر».

بعد القصة يوضح الكاتب مراده: «تصبح رؤيتك واضحة فقط، عندما تستطيع النظر داخل قلبك. من ينظر من الخارج يحلم، من ينظر من الداخل يستيقظ. الإنسان كتلة فحم، يستطيع إذا تمكن من العيش بسعادة أن يكون ألماسة. ليس بمقدور كتلة الفحم أن تتحول إلى ألماس من دون ضغط وصقل. والسؤال هو: فيما أنني أريد أن أكون جوهرة، فهل أنا مستعد لدفع الثمن؟!». إن أولئك الذين يتحكمون بأنفسهم، هم فقط القادرون على التحكم بمصيرهم. ثم يشهد الكاتب بالحديث النبوي الشريف: «الجهاد الأعظم هو جهاد النفس».

كما استشهد بحكم ومقولات لفلاسفة وحكماء وعظماء كثيرين، لم نذكرها هنا منعاً من إطالة تقديم الكتاب.

في الفصل الرابع يبين الكاتب «العدو الداخلي» للإنسان، ويعتبر أن: الغضب أهم عدو للمرء؛ يقول: «إذا كان الصراع الأكبر هو الصراع مع الذات، فالعدو الأكبر في هذا الصراع هو الغضب. الغضب قطرة حار في كأس من الحليب؛ حالما يجتاحك الغضب، ليس هناك من عودة إلى الوراء؛ بعد سقوط قطرة الحبر في الحليب، تفقد الحليب للأبد. إذا سمحت للغضب بالسيطرة عليك، حتى يتمكن منك، سيتضاعف حجمه، وتزيد حدته إلى غضب أقوى وأشد، وهكذا.. تكبر دائرته باستمرار دون نهاية. إن الغضب كتمبير عن الحب أمر آخر، يغدو غضب المرء التابع لغيره كالسيف أو المسدس سلاحاً بيده يمكن له أن يقتل، أو يدمر، إذا ما فقد المرء السيطرة على نفسه. ولا يمكن للغضب أن يكون وسيلة فعالة أبداً في حل النزاعات. فهو بالنهاية يقلصنا جميعاً».

يؤذينا غضبنا بقدر ما يؤذي الآخرين من حولنا. يدمر الغضب الحياة والعلاقات الاجتماعية والعائلات والمجتمعات. وبإمكان الغضب أن يفكك نسيج المجتمع، ويدرأ الأهم في طريقه.. ثم ينتقل الكاتب إلى عدو آخر، ويعلن أن الأثانية هي عدو الإنسان الثاني الأهم، لأن: «الغضب اسباق للأثانية التي تعتبر إلى حد بعيد جزءاً منا،

لأننا نضع الكثير من طاقتنا في بنائها، تماماً كما نفعل عهد بناء منزل. ونحن من يفتش عادة عن مهرب بالفطرسه التي توقدعا الأثانية، معتقدين أنها ستكون قوة لنا. وفي الواقع، هي ضعف يغطي إحساساً فطرياً بالدونية أو النقص، وهذا بدوره يقود إلى تدمير الذات. نحن نقود موجة غضبنا، ونبقى على ظهر الموجة، بدلاً من أن نسأل أنفسنا: لماذا؟! إننا لا نسأل أبداً هذا السؤال، لأننا نخشى من الأجوبة. إن معرفة جواب ذلك غالباً ما توقف الغضب في الحال.

وينتقل الكاتب إلى شأن هام جداً للنجاح برأيه، ألا وهو التواضع، فيقول: «التواضع الحقيقي لا يستطيع الغضب أظهر الحياء، كما الشجرة تنحني إلى الأسفل بحملها من الثمار الناضجة. إنها عاقر تلك الشجرة التي ترفع رأسها عالياً بغرور أجوف. إن فضاء الصمت لا يتحكم بغضك، ولكنه يفصلك عنه، مانحاً إياك مسافة تلتقط فيها أنفاسك للتعامل معه. مهما كنت مغروراً أو أنانياً، فإنه، ومن خلال التعمق في صمتك الداخلي، سيكون من الصعب عليك أن تشعر بالغضب باستطاعتك بالفعل أو تجد نفسك تراجع خطوة إلى الخلف، وتصحك قائلاً: «إنني غضبان، لماذا؟». ثم حلل الأسباب، لتعرف لماذا باستطاعتك الاحتفاظ بسيف أو مسدس، وعدم اضطرابك لاستخدامهما أبداً، وهذا ما عليك فعله حيال الغضب.

في الفصل الخامس، يبين الكاتب ضرورة الحاجة إلى الموازنة بين الأشياء جميعاً. يقول: «كن كالمحيط الذي يستقبل كل الجداول والأنهار. إن المحيط يبقى هادئاً ساكناً لا يتحرك، فهو لا يشعر بهم. إن الكمال ليس بلوغ حده النهائي. إنه الموازنة بين الحدود. إن فضاء الصمت يبين استقلاليتك عن كلا الإخفاقات والنجاحات على حد سواء، تلك التي تصبح أمراً عادياً، وليس مناسبات لتحزن، أو تحتفل؛ بل مجرد علامات على الطريق. إن انتصارات المرء لا تتطلب منه المبالغات؛ ما تتطلبه، فقط، التوازن». ثم يضع الحل الثاني: السلام، فيحكي قصة يؤكد فيها: «إن السلام لا يعني أن تكون بالضرورة في مكان لا ضجيج فيه، أو لا متاعبه أو لا عمل شاقاً. السلام الحقيقي، أن تكون وسط كل تلك الأشياء، وما يزال باستطاعتك أن تبقى هادئاً في قلبك.

عندما نكون مستقلين بالرأي، فإننا نكون في حالة من الهدوء والسكينة الداخلية التي تنعكس على من حولنا.

«إن الاستقلال بالرأي هو أن تعيش ضمن عالمك الخاص، لا تكن مصدوماً بما يجري من حولك».

ويعود المؤلف ليؤكد أهمية ممارسة عملية التأمل التي يعتمد عليها شخصياً، ويدعونا إليها قائلاً: «بممارستك (فضاء الصمت) تبذر بذوراً للسكينة في داخلك. أنت تتجول للوصول إلى إيقاع مختلف. تبقى محافظاً على هدوئك في المركز، كمصدر قوة وثبات للأشخاص المحيطين بك. عند ممارستك لفضاء الصمت، يتحرك معك وداخلك ملامساً وجدانك كل يوم، كما لو أنك تتقارب مع القدسية من الصميم».

ثم ينتقل الكاتب في الفصل السادس إلى الاستقلالية عن النفس وعبوديتها؛ يقول: «إن أفضل القرارات تأتي من الاستقلالية، وهو منتج إصافي لفضاء الصمت. كي تصبح قادراً على القيام بما تريد، عليك أن تكون قادراً على الاستقلال عن نفسك داخلياً، والرجوع خطوة نحو الخلف. في معظم الأوقات التي تكون فيها قريباً من ساحة الحدث، يعمل عقلك ودماعك ولسانك معاً، وبشكل متزامن، تنصرف أولاً، وبعد ذلك تفكر. إن ممارسة فضاء الصمت تجعلك تفكر أولاً، والتفكير مُقدِّماً يعطيك النتيجة المرجوة. إن الشخص المستقل لا يخشى فقدان أي شيء. لأن خسارتنا الحقيقية خسارة ما تتعلق به فقط. استقلاليتك تعني أنك تفكر، وتتخذ القرارات بوضوح وجلاء».

بما أننا نتطور، فإننا سنصل أخيراً إلى حالة من الاستقلالية؛ حيث يكون لدينا القليل من التوقعات عن الحصيلة، موقنين أن الكون سوف يجعل الأشياء أفضل دائماً. إن هذا يحدث بطريقة لا نستطيع التخطيط لها، ولا التنبؤ بها. إن الاستقلالية تعني أننا نستطيع أن نتقبل أن هذا الفشل أو تلك الهزيمة ليسا شيئاً لا يمكن تجنبه أو التماسه، بل تقبله كجزء من كل نجاح، ومن كل نصر».

ولا ينسى الكاتب الحب؛ إذ يعطيه موقفاً هاماً جداً في فضاء الصمت. يقول في الحب: «إن الاستقلالية والانفصال لا يعنيان عدم الشغف أو اللامبالاة؛ وليستا غياب

الحب كذلك. في الواقع، إن الانفصال عن النفس يتطلب منك حباً عظيماً. ففي أعظم أشكاله، يمكن للحب أن يكون مستقلاً. عليك أن تكون مستقلاً (نفسياً)، غير مولهع بأن تعتنى بوالديك في سنوات عمرهما الأخيرة، وملاحظة شيخوختهما، فتبقى معهما، وتحبهما من دون أن تعاني من اليأس. كما ينبغي عليك أن تكون مستقلاً، لتدع أولادك يرحلون عن العش المنزلي، حين يصبحون جاهزين لذلك. أنت في حاجة إلى حب عظيم، كي تكون قادراً على إظهار إرادة كبيرة. إن الرحمة، كما تجسدها الأرواح العظيمة عبر التاريخ، ليست شفقة ولا تعاطفاً، وليست رافة ولا لطفاً. إنها الحب... مدفوعاً بالثقة. إنها غير مشروطة ولا متوقعة. إنها تكمن في الاستقلالية.

يختتم الكاتب الجزء الثاني الفلسفي في الفصل السابع بعنوان: السمو الأعلى. فيقول: «عندما تبقى اللسان ساكناً، ويصبح العقل على قواعد النظامية، تعلني شأن وعيك لاستلهاام الحقيقة الموجودة حولك وفي داخلك وببطء ستنتقل إلى مستوى أسمى في فضاء الصمت؛ حيث تبدأ الحياة ورؤية الحقيقة إن هذا يحدث بشكل طبيعي، ولا يفرض أبداً إنه يحدث على مراحل، أولاً بتكثيف الاقتراحات، ثم التطور إلى حالة للعقل؛ حيث تبدأ العيش بالسلام الداخلي في وضع الصمت المطبق، نضع عقولنا في حالة من السكون الذي يعتبر الأداة المثالية التي من خلالها يمكن لأفضل ما فينا أن يقرر. في هذا الفضاء، وحسب قول الحكماء الأوائل، ليس هناك من مركبات ترشدك، أو دروب تسلكها؛ أفضل الطرق تلك التي ترسمها بنفسك. عندما تكون في فضاء الصمت سوف تجد الأجوبة التي ستفدك إلى أسئلة أفضل؛ أن تكون في المدار الأسمى لفضاء الصمت، يعني أنك في انسجام كامل مع الكون. عندما تحقق ذلك، تتقدم فيه، وتعيشه، وتحدته، وتنفسه؛ ضمن الصمت المطلق داخل الروح أو الجوهر، تدخل في تناغم مع إيقاع الكون. هنا، في هذه اللحظة، داخلك يولد الإبداع، وفي ذلك الفضاء سوف تجد ذلك الذي يكون هو. تلمس هذا الفضاء، كي تستطيع التحليق بأجنحة أفكارك، وسوف ترى أمامك مشاهد الخلق اللانهائية في بواطن آفاق عقلك. وفي ذلك المشهد؛ حيث يتوقف الوقت سوف تحيط باللانهاية».

الجزء الثاني

الفصل الثامن: العمل.

و فيه يطالب المؤلف الشخص المتمرن بمراجعة حياته، وذلك بتخصيص ساعة من الصمت المطلق يومياً، في سبيل السيطرة على باقي ساعات اليوم الثلاث والعشرين. ويضع شروط ساعة الصمت هذه: متى تبدأ؟ وكيف يعاد ابتدائها حين انقطاعها لسبب أو لآخر؟ فلا استراحات، ولا هواتف، أو أي مزعجات صوتية أو مرئية.

يقول: «إن أي ساعة من النهار ستكون مناسبة، ولكن من الأفضل أن تبدأ يومك بفضاء الصمت فضلاً عن نهاية اليوم. إن الوقت الأمثل هو قبل الشروق بساعة أو بعده بساعة؛ إنه وقت الخلق؛ عنده تكون فعاليتك الجسدية وصفاؤك الذهني في ذروتتهما. باكتمال واحد وعشرين يوماً، يصبح هذا العمل عادة يومية. كونك في فضاء الصمت عادة للحياة. وبإد **إنهاء هذه الدورة**، يجب القيام بمحاولة لممارسة (سويها مونا)؛ أي ممارسة فضاء الصمت طوال اليوم، وهو يوم من التفكير المتعمق، والتخطيط، وفحص الأفكار...»

«خصص مكاناً في منزلك، في الداخل أو الخارج؛ حيث لا يمكن أن يلهيك أحد فيه، ولا يمكن أن يتم إزعاجك.

لتبقي عالمك الخارجي ساكناً، قم بممارسة هذا التمرين: أغمض عينيك، وركز نفسك، وأصغ لكل صوت تسمعه. حاول أن تفرق كل صوت عن الآخر في عقلك، حدد كل صوت بمفرده، وقل لنفسك: إن هذا الصوت غير موجود، أنا لا أسمعه. تسمع العصافير تزقزق، قل: «أنا لا أسمعها»، وتسمع صوت طفل يبكي، قل: «أنا لا أسمع هذا». وبعد وقت من ذلك، ستحد أنك تستطيع أن تصغي، وتبقي، مع ذلك، لا تسمع فعلاً أي شيء على الإطلاق».

«العقل يحاربك في كل خطوة، لأنه ليس مدرباً على الإصغاء. الجسد بكامله مدرب على الكلام. إن فترة الانتباه الطبيعية هي 45 دقيقة، بعد هذا الوقت تضعف مقدرة العقل البشري على الإدراك.

حالما يتم منح العقل التحرر والحرية المحرمتين عليه منذ الطفولة، لا يريد التوقف. ويتم الشعور بجميع مجالات الحياة. إن معظمنا يقضي حياته كمن يسير في نومه؛ فإذا ما قضيت ثلث حياتك نائماً، فإن لديك ثلثين فقط لتعمل خلالها. إن المشكلة أنك تعتقد نفسك مستيقظاً، وفي الواقع تكون نائماً.

واللازم لنجاح عملية قضاء الصمت الانضباط والالتزام بممارستها عدة دورات، كي يصبح عادة لا يمكن الاستغناء عنها؛ كما يقول الكاتب: «إن قضاء الصمت يجعلك تقوم بتحليل الأخطاء التي اقترفتها. سنجد أننا نكرر الأخطاء ذاتها بشكل أساسي. نحن لا نخلق أخطاء جديدة، لهذا نجد أنفسنا نعيش في مسار محدد. فإذا سمع لنا بمتابعة السير، ستصبح قوة العادة هي التي تحدد قدرنا عبر الوقت. إن قضاء الصمت يوقف هذه المسيرة، يجعلنا نتوقف كي نفكر».

و هذا يقود تدريجياً إلى التغيير؛ فتغيير طريقة حياتك، يعني تغيير الطريقة التي تفكر فيها. وتغيير طريقة تفكيرك، يعني تغيير ما اعتدت الاعتقاد به أو الموافقة عليه بشأن الحياة. وهذا أمر غاية في الصعوبة. إنه شاق لدرجة أنك، وعند شدة يأسك وجموح رغبتك بالتغيير، قد تشئت بالهوس، لأنه مألوف ومريح. إنه شلل الموت في نطاق المواساة.

و يؤكد الكاتب أهمية المشاهدة العملية لضمان نجاحها؛ يقول فيجاي إيسواران: «إن الحظ ليس قضية، فالحياة عدل وثبات؛ تحصد ما زرعت! إذا احتجت إلى الفشل تفشل. والفشل خطوة للأمام، الفشل دفع الديون. لا يأتي النجاح عند البداية، وليس نهاية؛ يجب أن يكون نتيجة رائعة، ولكن غير ضرورية. النجاح ليس نتيجة بل نضج. تسعون بالمائة من البعثات، انسحبت قبيل الوصول إلى قمة إيفيرست. عندما كان السير إدموند هيلاري على قمة العالم، قال: إن معظم المتسلقين السابقين كانوا في آخر خمسة بالمائة من التسلق إلى القمة، عندما كانوا يتخلون عن حلمهم وينسحبون».

و للكاتب وقفة عند «لو»، فيقول: «الكلمة البسيطة بأساسها، البائسة التي تعرف تسعين بالمائة من الإنسانية»، هي «لو». فقط؛ لو باستطاعة الأشياء أن تصبح مختلفة.

ليست الأشياء في حاجة إلى أن تكون مختلفة؛ بل أنت من تحتاج إلى أن تكون مختلفاً.

هناك مقولة إفريقية تقول: «إن الأسد يستيقظ في إفريقيا كل يوم راكضاً، وهو يعلم أن عليه أن يركض أسرع من أكل النمل الأكثر بطئاً، الذي قد يقابله لشوه، وإلا سيبقى جائعاً، ويموت. وأكل النمل يستيقظ كل صباح قائلاً: «علي أن أكون أسرع من أسرع أسد قد أقابله، وإلا سأموت». «في العالم باخ، وموزارت، وديغنيشي، وبيكاسو، والأم تيريزا، والمهاتما غاندي. فما الأمر المختلف الذي فعله هؤلاء؟

كانوا يستيقظون كل صباح، وهم يفكرون بأنه ليس لديهم الوقت الكافي، فكل ثانية كانت ثمينة بالنسبة إليهم».

إن أولئك الذين وصلوا إلى قمة إفريست بنجاح، قد اتخذوا قرارهم من الداخل، بالآلا يستكينوا في الليل.

ولكن، للأسف، أهم ما يشعل حياة معظمنا التساؤل: ما الذي سيثبت على شاشة التلفاز هذه الليلة؟

فقط، لو أن كل يوم هو صربة محترف، فإن حيانتك تصبح تحفة فنية رائعة.

إنك في فضاء الصمت تصبح صديقاً لهذه القوة الهائلة التي في داخلك، والتي تستطيع أن تغير حيانتك؛ ألا وهي عقلك. إن العنصر الأساسي في هذه التجربة هو التماسك. وبعد ذلك، كل يوم يصبح أعمق وأكثر تجاوباً، بعد ذلك، تتزامن خطتك مع الخطة الأساسية.

إذا كنت تشعر بأنك كقطعة من الخشب عائمة تتقاذفها الأمواج والتيارات الجارية من دون هدف، ضع شراعك على الخشبة الطافية. استخدم الريح واعبر البحار.

في الفصل التاسع، يعلمنا فيجاي إيسواران كيف ندرس الواجب في ساعة صمت. «إن طريق الواجب يرتبط بأهدافك المادية والبشرية، ومسؤولياتك تجاه المهنة والعائلة والمجتمع والوطن.

ابداً بتحليل الأربع والعشرين ساعة الأخيرة في عشر الدقائق الأولى؛ تذكر كل ما فعلته، مسجلاً الملاحظات على ورقة؛ كل الأشياء التي كان يجب تحسينها أو تغييرها أو إنجازها بشكل مختلف. جهز أهدافك لليوم الحالي في عشر الدقائق التالية. حدد أهدافك ليوم الغد في عشر الدقائق اللاحقة. ثم بعد ذلك، حدد أهدافك على الأمد الطويل في عشر الدقائق الأخيرة.

قسم خطتك طويلة الأمد إلى ثلاثة أجزاء: الأيام السبعة القادمة، الأشهر الإثني عشر القادمة، السنوات الخمس القادمة. اكتب هذه الأهداف يومياً. سمة فضاء الصمت صناعة القرارات. وفي النهاية، ليس هناك قرارات خاطئة أو صائبة؛ بل قرارات تصنع بشكل صحيح.

ويركز إيسواران على العائلة مؤسسة أساسية ورئيسية، فيقدم رؤيته في كيفية الحفاظ عليها لبنة من الأسرة الإنسانية الأكبر: «واجبك نحو الناس من حولك الرقي بهم، فلكل منهم غرض مقدس في حياتك. لا تخطئ في حطة الخالق. كل إنسان نلقاه في حياتنا يشبه فتحة في مائي. كل فتحة، وكل مونة، تشترك في العزف».

ويعتبر فيجاي إيسواران العمل شكلاً من أشكال العبادة، فيخاطب قراءه من المؤمنين وغير المؤمنين فيقول للمؤمنين بوجود الخالق العظيم: «إذا كنت مؤمناً بالله، فأعرف أنه موجود معك في كل ما تفعله. في كل رابطة، في كل تحدٍ في كل عقبة؛ يغدو العمل عبادة إذا ذكرت الله في عقلك، إذا لم تفعل يصبح عقوبة. إن أي عمل ينجز مكتملاً يصبح صلاة».

في الفصل العاشر يحول الكاتب فضاء الصمت إلى طريق المعرفة، خلال عملية تستغرق عشرين دقيقة.

ابداً بالتقاط كتاب. اقرأ لمدة خمس عشرة دقيقة. ضع إشارة على النقاط المختلفة التي تريد تذكرها، حاول تذكرها للحظة. أغلق الكتاب ودون جانباً النقاط المهمة التي تريد أن تتذكرها، قم بهذا العمل لمدة خمس دقائق. قد تتكلم من الدهشة. عندما تفحص الملاحظات في كتابك، والملاحظات في مفكرتك، سوف تجد أن ما ظننته هاماً هو ما قد نسيت. في اليوم التالي، ابدأ بقراءة ملاحظاتك على الموضوع. قم بالأمر ذاته مرة أخرى في اليوم التالي، واليوم الذي يليه، حتى تنتهي من الكتاب.

قم بالأمر ذاته مرة أخرى في اليوم التالي، واليوم الذي يليه، حتى تنتهي من الكتاب. حالما تنتهي، سيكون لديك نسخة معدلة شاملة من الكتاب، كتبت من قبلك.

في الفصل الحادي عشر، يركز المؤلف على مسألة التقوى والإيمان: «نقل تقواك الله من الفكرة إلى الكلمة من دون كلام. من المهم أن يتم هذا بخشوع التواصل مع الله تعالى».

«إن الضمير صوت الله في قلوبنا؛ أما المبادئ فهي ما نقوم باشتقاقه من الصوت المسموع في حياتنا. أما الحكمة فهي ما نتعلمه ملتزمين بهذه المبادئ. إنَّه الأعقل ذو المبادئ الأسمى، وصاحب الصوت الداخلي الأشد. وبما أن الحقيقة هي الله، عش في داخلها، تطمئن نفسك عنده؛ أما إذا عشت من دونها تخسره. باستجابة الله لصلواتك، يزداد إيمانك وما تأخير الاستجابة إلا ليزداد صبرك. وإذا لم يستجب فكن على يقين أن لديه الأفضل لك.

من خلال تجربتي، فإن العديد من الأسئلة التي دونتها له، وجدت أجوبتها الخاصة. كيف؟ أمن أيسر؟ المهم أن الاستجابة تتم بشكل محتوم».

في الجزء الثالث والأخير، يجيب المؤلف على 21 سؤالاً حول عملية فضاء الصمت ومدى نجاحها أو فشلها، وكيفية الاستفادة منها في مجالات الحياة الخاصة والمادية والروحية.

في النهاية، لابد من التذكير بالحقيقة الكبيرة التي يعتمد عليها فضاء الصمت حقيقة وضع لجام عقلائي للنفس، وفتح الباب واسعاً للعقل وحده في ساعة صمته كي يتخذ القرار اليومي، والمرحلي، والبعيد المدى، ثم العمل بالتزام لتطبيق القرارات المتخذة يوماً بيوم. فهل نستطيع ذلك؟! يجزم فيجاي ايسواران بذلك، إذا التزمنا بتعويد أنفسنا على الانصياع للعقل، ساعة يومياً فقط. ■

ما الذي تنغل اهتمامات بعض الأدباء الروس في عام 2007

د. شاهر احمد نصر

تعد معرفة القضايا والموضوعات التي يطرقها أدباء الشعوب والأمم الأخرى من المسائل المثيرة للفضول، وللإهتمام عند أغلب أدباء أية أمة، فضلاً عن المهتمين بالقضايا الإنسانية عامة... ويهدف الإطلاع على القضايا التي شغلت الأدباء الروس في عام 2007 قمنا بإعداد هذا الملف، معتمدين على ترجمة العاويش الرئيسية للموضوعات التي تطرق لها الأدباء الروس في مجلة «دين ليتراتوري» - يوم الأدب الأدبية في عدد من الأعداد الصادرة عام 2007، مع عرض لمقتطفات من الفقرات والأفكار الواردة في بعض مقالات هذه المجلة الأدبية... علماً بأن القارئ يستطيع أن يجد النص الكامل لهذه الموضوعات في موقع www.zavtra.ru في شبكة الإنترنت الدولية.

توزع كل عدد من أعداد المجلة إلى مجموعة محاور أطلق على كل منها اسم: الحقل، الحقل الأول منها يعنى بشؤون أدبية عامة، فضلاً عن الإهتمام ببعض القضايا السياسية، وحقل سمي فبئك المعلومات، يتضمن أخباراً عن نشاط اتحاد الكتاب الروسي والكتاب الروس، وحقل يسمى لقاعة المطالعة يستعرض الإصدارات الأدبية الجديدة، وأفراد حقل خاص بعلوم الشعراء وحقل للنقد وآخر للنقاش، وللقصة حقلها أيضاً... فجاءت أهم عناوين العدد رقم 1 (125) عام 2007 على النحو التالي:

الحقل الأول: ستانتسلاف كونياييف: السيادة الوطنية، يوري ميلوسلافسكي: ولادة

المسيح.

الحقل الثاني: مكتب المعلومات - أخبار من حياة الكتاب.

الحقل الثالث: صفحات صينية - فلاديمير بندارينكو: روح الصين، فان تسونهو: صرخة صارخة من الدبر (حول رواية سوتونا الجديدة)، لي كي: أزهار تعيش في قلبي.

الحقل الرابع: قاعة المطالعة: فيكتور برونين عودة بومجارا...

الحقل الخامس: قاعة المطالعة - نيقولاي بودغورسكي: سونيا - مقتطفات من رواية «الطيران المستمر».

الحقل السادس: «يوم الشعر» نيللا ماتيفيفا: قبة الأرض.

الحقل السابع: «قده» أنتولي جوكوف - على خطوط الجبهة. أوليغ دوروغان: سر النقطة، ألكسي شوروخوف: أكاديميو الشاشة الصغيرة: الرومانسيون.

الحقل الثامن: «نقاش» - يلينا بافلوفا: رد حامي الوطيس، يغميني نيفودنوف: لثغوركهم وشفاهكم.

وتضمن العدد 2 (126) عام 2007 الموضوعات التالية:

الحقل الأول: فلاديمير بندارينكو - أوجد لدينا أدب؟ - فلاديمير بندارينكو: المتمرد الروسي.

الحقل الثاني: مكتب المعلومات - أحار من حياة الكتاب

الحقل الثالث: «نقاش» ألكسندر بويروف، سمسة حول الإلهام، ألكسي أيماتوف: دفع الأدب نحو الإجرام، رسالة مفتوحة إلى وزير العلم والتعليم في جمهورية روسيا الفيدرالية أ.أ. فورسينكو.

الحقل الرابع: حلقة مطالعة: زهار بريليبن: روس حول منفضة طويلة، فلاديمير فينيكوف: في المرأة الصينية - حول بطل الشعر المعاصر مرة أخرى، غينادي كراسنيكوف: الحبوب التي تلذوها الرياح.

الحقل الخامس: «يوم الشعر» ألتون جيليزني «الشمس الأبدي»، بوهور سينيف: «اسمح لي» ألكسندر داليتسكي: صمت الجلالة.

الحقل السادس: «قده» - فلاديمير بندارينكو: الإعدام الذاتي حباً، فانتين كورباتوف: كانون الأول وقد تم تجاوزه.

الحقل السابع: بعيد - قريبة: روسيا وبوشكين - بمناسبة مرور 170 عاماً على يوم وفاته - أطلب للكلمة، فيكتور غافريلين: في لغة الأبدية.

الحقل الثامن: «عالم الكاتب» هينريخ ناتوفيتش «شرح في الحب» يغميني نيفودنوف: لثغوركهم وشفاهكم.

أما عدد تشرين الثاني 11 (135) 2007 فقد تضمن العناوين التالية:
الحقل الأول: فلاديمير بندلنيتكو: توقيع، ألكسندر برخونوف: اليسوي الأشيبه يان
جيمويتسكي: كيف أعلموا مجلة «سيفر - الشمال»، العيد 90 التسعون لسيرغي مينغيديف.
الحقل الثاني: «مكتب المعلومات» - أخبار من حياة الكتاب.
الحقل الثالث: نقاش: أنتون أنيغين: دفيكا (علامة ضعيف) مجلدًا. سيرغي
أوغولنيتكوف: ديكاوت يرتاح.
الحقل الرابع: قاعة مطالعة: فلاديمير لوتشوغين: القس الريفي - تنمة ما نشر في عدد
تشرين الأول.
الحقل الخامس: عالم الكاتبة فلاديمير ميخايلوف: طريق آلام يوري كوزنيتسوف،
نتاليا يوغوروا: الغنائية الكلاسيكية.
الحقل السادس: أعيادنا: ملازم الحرب العالمية الثالثة (جلسة حوار مع ستسلاف
كونييايف).
الحقل السابع: يوم الشعر: سبتلانا فاسيلكا: صورة رسام في منظر طبيعي.
الحقل الثامن: نقل: ماستير فين: مغامر أرب قمري، لشعورك وشفاحكم: الوردة البلورية
لفيكتور روزوف، أبناء روميل الأوفيل.
نطالع بعد هذا العرض الموحز لأهم العناوين التي تضمنتها هذه المجلة الأدبية الروسية
مقتطفات من بعض الموضوعات التي عالجتها، علما نتعرف على أهم القضايا التي شغلت
الأدباء الروس في عام 2007.

السادية الوطنية

ستاسلاف كونييايف تاريخ نشر المقال 2007/1/19

كثيراً ما أتذكر في هذه السنوات تلك الحكاية القديمة ذات المعزى، عندما خاطبنا
البروفيسور سيرغي ميخايلوفيتش بودين منذ 55 سنة مضت، نحن طلاب السنة الأولى في
جامعة موسكو، من وراء منصة قاعة المحاضرات الشيوعية، قائلاً:

- أتريدون أن تصبحوا أدباء؟
- نعم! صرخنا بصوت واحد.
- وهل قرأتم «الأم»؟
- قرأناها، ضجت القاعة بحماس.
- والآن أجيوني: بوغاتشوف وطني؟

- وطني!

- والأمر مريونوف وطني؟

أجبنا، وإن كان بشكل أضعف وأقل حماسة، لكن بصوت واحد:

- وطني!

- إذاً، في هذه الحالة، وإذا أردتم حقاً أن تصبحوا أدباء حقيقيين، - أتم البروفيسور مختلاً حديثه اليسوعي معنا، عليكم الإجابة على السؤال الرئيسي في هذا العمل الإبداعي: لماذا أعدم أحد الوطنيين شقاً وطني الآخر؟! وغادر البوشكينى القضاة القاعة، وقد حانت فترة الاستراحة، تاركاً الطلاب القادمين من الثانوية العامة في حالة من الذهول والارتباك التام. ولم تزل الأزمة السالنية على الأبواب... (بوغاتشوف، ومريونوف بطلا رواية ألكسندر بوشكين «بنة الأمر» التي تدور أحداثها إبان الحرب الفلاحية التي قادها بوغاتشوف، ضد الإقطاع في روسيا. (المترجم)).

عندما تختتم، وبالتحديد عندما تكتمل وتنتهي أزممة الثورات التاريخية، والزلازل الوطنية، ومرحلة تفكك الحياة الاجتماعية، يبدأ حتماً الفرر في معسكري الأعداء أي في صفوف المنتصرين والهاجرين، ويكون الفرر قليلاً عديم المعنى خاصة في صفوف المنتصرين. إخفاق تاريخي بالتهامات المتبادلة بالخيانة، وبارتكاب الأخطاء القاتلة، والتعامل السري مع العدو عصرنا ليس استثناء. ولقد أصيب معسكرنا الروسي الوطني في بداية تسعينيات القرن العشرين (اعتباراً من أكتوبر (تشرين الأول) عام 1993) بهذا المرض، ولم يتعاف منه حتى الآن. إنه لأمر مر، لكن لا بد من الاعتراف، بأن النضال ضد الأعداء المباشرين من معسكر الائتلاتنسيا (الديموقراطية)، لم يتطلب مني جهداً كالكلي بللته في هذه السوات دفاعاً عن معتقداتي، واسمي، وشرفي، وشرف المجلة في وجه هؤلاء الوطنيين المتوالدين - فلاديمير بوشين، وإيليا غلازونوف، وتاتيانا كلوشكوف، وفكتور أستافيف... كما أجبرت على الدخول في خصام حتى مع ألكسندر بروخانوف، ومع ليونيد بورودين، وفالنتين سوروكين، ويوري بونديريف دفاعاً عن الحقيقة التاريخية، ودفاعاً عن أصديقي الذين رحلوا... في الحقيقة من الضروري القول إنني وبإرادتي الذاتية، أنا، من أعلن الحرب على الأعداء المباشرين، أولاً، كقاعدة، أما فيما يخص الزملاء في الوطنية، فلقد أخذت موقع الدفاع. حصل ذلك فقط عندما بلغ السيل الزبى، ولم يعد بالإمكان السكوت أكثر.

لقد أحررت في هذا الصراع الداخلي، إرادتي - أو رغم أنفي على وضع بعض القواعد... أولاً، كان من الهام بالنسبة إلي أن أعلم: ألا يتخلى زملاؤك القريبون عن قناعاتهم الشخصية، وهم يوجهون إليك الاتهامات، بل والشائعات؟ ألم يمحو من ذاكرتهم - بإرادتهم أم رغم أنوفهم - كلماتهم، وأراهم وتقييماتهم، التي دنوا بها البارحة؟ أصبح جو الردة في عصرنا طبيعياً، لدرجة أن خيانة المعتقدات تعد جرأة وشجاعة، لم يأنفء أو يشتمز الناس المشهورون في العهد السوفيتي من التباهي والفخر بها، من ألكسندر ياكوفليف، حتى ميخائيل أوليانوف، ومن فيكتور أستاذيف، حتى سيرغي زاليفين. سببت جميع التهم الأيديولوجية الموجهة إلي في أواسط تسعينيات القرن العشرين من أعلام أصدقاء الأمل ورملاء البارحة، في البداية لبسامة مرة. تذكرت عندئذ قول هاميلت - فلم نهترئ الأحمية، أو المثل القائل: **لما تكتبه الأقلام لا تبتره القووس** (يذكرنا هذا المثل بقول الشاعر العربي: **وحرر السيف تعله فيبرى... ويبقى الدهر ما جرح اللسان**، المتروجم). عندما تحصل الآن مثل هذه الأمور، كثيراً ما أتذكر ستالين، الذي أحب تكرار المثل الروماني القديم: **«حتى الآلهة لا تستطيع جعل ما حصل أمراً لم يحصل»**.

الحادث الدراماتيكي المؤسف الذي عرفته خلال الخمس عشر سنة الأخيرة من عمري هو صدامي المباشر مع فلاديمير بوشين. بدأ الصدام عام 1989 وكان أكثر حدة من التنكيل بغلوشكوف. وخلافاً عنها لم بدع بوشين محالاً للومه في أنه يغير آراءه، وتقييماته وقناعاته. إنه مجادل موهوب وبارز. ومع ذلك فقد كان وما يزال يمتلك تقاطع ضعف أخرى: تنجلي في أن رعبه الجاحدة في الانتصار على الخصم تجعله لا يتورع عن استخدام أية وسيلة يمكن أن يهزأ ويسخر، وأن يفبرك الأرقام، والحقائق. يمكن أن يخنلق لنفسه نموذجاً معيناً من الخصوم، ويمثل به محرراً ظفراً مهيباً، كما يمثل قادة القبائل المترحشة بأعدائهم بفضل الطير المحنط. فضلاً على أنه لا توجد لديه حالة أدبية - فالتأثر عديم الفائدة، مثله مثل الشاعر، مما يجعل عملياً اتهاماته الأيديولوجية الموجهة ضد راسبوتين، وكوچينوف، وحتى مولوچين هزلية فاقدة للإحساس عديمة الضمير. إنه ليس مؤهلاً لوعي قيمة مساهمتهم الإبداعية في الأدب الروسي، ولهذا السبب وبكل سرور يجعلهم محط ازدراء، وتهكم وسخرية لاذعة.

راودتني فكرة في حينه، مفادها أن الحقد والضغينة على يسينين وحدثت لوهلة العلوين السياسيين اللدودين - يونين «الأبيض» وبوخارين «الأحمر». وحدثهما لدرجة أن الاثنين

الصفا وصمة عار بالشاعر الروسي العظيم، متحدّين عن معاقرة الخمر وسكره وفظافته، وعامية أشعاره وخشونتها. وكان هذا هو الأمر الرئيسي عند يسينين، وليس جوهره الروسي الإبلاعي العظيم. يبدو صخب هؤلاء الوطنيين المتحمسين وجنونهم في افتراءاتهم وأكاذيبهم بجلاء ووضوح، لدرجة تجعلني أشعر وكأن قوة ثالثة تقودهم، حالمة بهلاكنا وإبادتنا الذاتية.

أيوجد لدينا أدب؟

فلاديمير بندرينكو العدد 2 (126) تاريخ 2007/2/18

كان هذا العام الأدبي من وجهة نظري، من ناحية الأدب عام إخفاق على الإطلاق، فلا اتجاهات جديدة، ولا أسماء جديدة، لم يحصل ذلك منذ أمد بعيد. طبعاً، عندما أخذت أستمع للحديث حول محصلة العام في اتحاد كتاب روسيا، تصفحت جميع مجلاتنا، ومنشوراتنا، وتصفحت جميع أنباء العام.

ولم يحصل أي أمر ملموس في معسكر أعدائنا. ولكن، على أمد حد، لمست عندهم توجهاً ما جديده، وتياراً كاملاً من الكتب الغنية حول مستقبل روسيا، ومزيجاً واضحاً بين الطوباوية واللاطوباوية، لأنه أصبح من الميسر فصل إحداها عن الأخرى. يوجد من يقرأ كتاب فلاديمير سوروكين «يوم الهلاك» كهجم لاطوباوي على مستقبل روسيا، الذي ينتهي بهلاك آخر. ويوجد من (وهم كثيرون، وكثيرون جدّاً، اعتباراً من دعاة الهلاك وحتى الشباب الساخرين) قرأه كبيان وطني للمستقبل، كبرنامج لهلاك روسيا بمحملها. تكمن المفارقة والتناقض في أن أولئك الشباب الراديكاليين محقون، وأنا على ثقة، بأن فلاديمير سوروكين نفسه لا يستطيع أن يقول بالتحديد ما الذي لا يحبه، ومما يسخر، وما هي هواجسه السرية. يمكن قول الشيء نفسه حول رواية «جي دي» لدميتري بيبكوف. نعم، إنه محاورى الصريح والقديم (وعلى الرغم من الاعتراف بعقيرته)، إنه عاجز مستهتر إلى أقصى حد. يعد الكثيرون رواية «جي دي» برنامجاً للمستقبل. وإذا تحدّثنا بصراحة نقول إنه من بين جميع الروايات الليبرالية عن المستقبل تعد الرواية «الجي ديوفسكية» لبيبكوف أكثرها صراحة ووضوحاً وعبرية. ستعامل بأنفسنا مع العدو (يقصد الكاتب الليبراليين الحدد - المترجم) بأي شكل من الأشكال، لكن ما الذي يمكن للشعب الروسي المنهك أن

يفعله مع الـ«جني ديين»؟ لم يلامس دميتري بيكوف هذه القضية قطعاً، مثله مثل باركاشوف، وكليموف؛ وضعها أمام الرأي العام، وهو على ذلك يشكر.

أعتقد أنه على منظري الحركة الروسية أن يقرؤوا بشئ من رواية «جني دي» لدميتري بيكوف، ليتعلموا الكثير منها. ومن ضمن هذه الروايات حول المستقبل رواية «2008» لسرغي دورينكو، و«أمير به» ليفكتور يليفين، و«2017» لأولغا سالفينكوفا (هذا أفضل كتبها على ما أعتقد). أي إن الليبراليين ينظرون بتوحس وبصرامة إلى مستقبل روسيا، يتوقعون تأميمها، ويتكهنون بالمشروع الروسي. أستطيع أن أضف إلى هذه السلسلة من الروايات من طرفنا رواية «باخرة يوسف مروفسكي» لصديقي ألكسندر بروخانوف.

لقد وجد عدد غير قليل من الكتب الحيرة في أدبنا الروسي، لكتاب طيبين، ولكن أقول الصديق، أستطيع تسمية اثنين. الأول «القيس» لألكسندر سميغنيا. ببطله الجديد غير المؤلف بالنسبة لنا: الراهب الذي خدم في الأراضي الواقعة تحت الاحتلال الألماني، والمخلص للفكرة الروسية وللشعب الروسي.

شاهدت منذ مدة ليست بعيدة الفيلم العظيم «البطل» للمخرج الصيني تشجان إيمو - أحد عظماء السينما العالمية الجدد، إنه يشبه إلى حد ما «ألكسندر نيفسكي» لسرغي إيزنشتاين. عندما تنتصر دولة ما، (يدور الحديث هنا عن الصين)، فإنها تنتصر في كل شيء، من الفضاء وحتى السينما، ويتغنى مبدعو هذا النصر بطولات جديدة. أتربى الحاليون تشجان إيمو مع «البطل» وتشفي كينهو مع «القسم» قريبون من مبدعينا بيروف، وغيراسيموف، ودوفوجينكو، وإيزنشتاين أيام البناء الروسي العظيم... كما أن بطل رواية ألكسندر سيفين مهم، الذي على خلفية البكاء المر على روسيا الهالكة يحاول أن يرفع بطله.

الأسوأ في الكتب الطيبة في العادات الروسية الكلاسيكية، أنها تصر على هلاك روسيا. أنا لست ذلك المحب الشغوف للنظام الحالي، لكنني أريد رؤية أبطال جدد. لهذا السبب أعد الحدث الأدبي الرئيسي في هذا العام، رواية السائر الروسي الشاب من نيجني غورودوسك زاهر برولييين «سانكيا».

ولقد تراكم في مجال الشعر خلال عام عدد غير قليل من المنشورات الإبداعية لـ: سيروتين وغوربوفسكي، وأرتيميف وشيمشوتشينكو...

روسيا تتحدث عن بوشكين

العدد 2 (126) عام 2007

يقدم غينادي سيتينكو في هذا الملف الذي يزيد عن العشرين صفحة، مقتطفات من أهم ما قاله الأدباء والمفكرون عن بوشكين، بادئاً مقاله بعنوان فرعي: «بوشكين - هو الهواء الذي نتنفس».

من تلك الأقوال على سبيل المثال: بوشكين واسع كالطبيعة ذاتها (أ.ف. كارتاشيف) ... لا يدرك وغير محسوس كالدم في المروق - (ل. أنيسكي). بوشكين قريب منا، كالإله. (يو. أيخينفيلد).

«بوشكين كان الربيع الروسي، بوشكين كان الصباح الروسي، بوشكين كان آدم روسيا» (أ.ف. لوتشارسكي) وهب لروسيا كي نعي ذاتها (ف. شك洛夫سكي). ... كل ما هو موجود في روسيا، موجود في بوشكين. (غ. آدموفيتش). انعكست في بوشكين الطبيعة الروسية، والروح الروسية، واللغة الروسية، والطبع الروسي شفاقة نقية، كما ينعكس المنظر الطبيعي على السطح المحدب لزجاج النظارة. (ن. غوغول).

بوشكين - قوس قرح يكلل الكرة الأرضية جميعاً (ف. ماركوف)

الإعدام الذاتي حباً

فلاديمير بندارينكو العدد رقم 02 (126) تاريخ 2007/2/18

تبدأ فيرا غالكتينوفا كتابها كل مرة وكأنه الخطوة الأولى، ناسية كتابها السابق. في كل كتاب اكتشاف في جديد، عدد الكتب يساوي عدد الاكتشافات الفنية.

لا تستطيع القرار من نفسك، مهما بذلت من محاولات، وحتى في نقاشها مع ذاتها تبقى فيرا غالكتينوفا هي نفسها، كاتبة روسية، ذات نظرة حادة ورؤية واسعة، وذات أسلوب حر، يقارب الفوضوية، لكنها تسكب كل فوضاها الكونية في جملة إحداثيات صارمة مع علاقة تقليدية تامة بالكلمة. وكما تعترف هي نفسها: «لقد تمرست» وحللت مجال عملي الخاص ومناه - من جهة، قروية في «المرأة»، ومن جهة ثانية مغامرة تجريبية في «Adagio» (Adagio - كلمة إنكليزية تعبر عن علامة موسيقية (أمهل) - المترجم). لكنني أفهم مهمتي بعيلة الأمل، بمعنى آخر: توحيد هذين الاتجاهين في اتجاه واحد - الوصول تدريجياً إلى مثل هذا التركيب الذي ييلو مستحيلاً. ومهما بدا الأمر

متناقضاً، فإن لودميلا يتروشيفسكايا، وحتى تاتيانا تولستايا تبدوان واقعتين بالمقارنة مع الكاتبة التجريبية المجددة فيرا غالكتينوفا. لولا توجهها الروسي، ولولا إبتعادها عن جميع صنوف الكسموبوليتية، لكانت في صفوف ناثرينا الليبراليين المحدد، تسطع وتسلق وتسلق في حفلات الاستقبال التي ينظمها الرئيس، والطغم الناطقة بالروسية، في موقع ليس أسوأ من فيكتور يوروفيف. إنها في الحياة فاعلة جداً كما هي في الشر. لكن رمزاً ما روسياً متيناً يخطط لها ظروف وجودها، ومما يدعو للسعادة أن الكاتب يسير على الطريق الذي يخطه له الله.

إنها توظف بنية الرواية البسيطة والموضوع الواسع، واعتماد الاستعارة، والريتم اللفظي المعطى منذ البداية - ومجمل أدوات النثر الحديث لتخدم معنىً علوياً، وبالتالي من السخافة أن تصنف فيرا غالكتينوفا في عداد ما بعد الحداثيين، لأن لغة الرواية، وأسلوب الاستعارة، والميتافيزيكا الكامنة فيها، تخدم الفهم الروحي للعالم. إنها توجه فوضاها العلاجية المجددة الشافية في القناء الصارمة للمعنى والفكرة الروحية، إنها كريمة دبر، في أية صومعة كانته وبلذات مختلفة، تعالج قضية إلهية واحدة، تعاني وتصلني من أجل الضالين.

جميع أبطال الرواية الآخرين، فبيل السكون، في حقيقة الأمر، بهذا الشكل أو ذاك ضالون روحياً؛ بما في ذلك زوجة الطل الرئيسي لتدريه تساخيلعائوف - لوبوف (لوبوف كلمة روسية تعني: الحب - وهو اسم الزوجة: المترجم) التي عاشت حالة طويلة من الغيبوبة. ويتم إنقاذ هذه الأرواح - بمودة الحب في امتلاك الحب الأرضي، والروحي، والسامي، والجسدي والشهوي... أما حب العالم، حب الناس، حب الأقارب فإنه يعيد جميع القيم الإنسانية السامية الأخرى. يمكن التضحية بالنفس فداء لهذا الحب وما نفع الحياة فائدة الحب؟ يمكن أن تكون الرواية الجديدة موظفة لعودة مصيرة الإنسان الضال - بالإعدام اللاتني الحتمي للإنسان الميت روحياً منذ زمن، الإعدام اللاتني حبا لإنقاذ الآخرين. لإنقاذ الوطن. لأنه لا وطن من غير حبه ولا حب من غير وطن

يمكن الثقة بهذا الإعدام الذاتي؟

للإجابة على هذا السؤال يستعرض كاتب المقال سلوك أبطال الرواية وأحداثها، مبيناً أن الكاتبة متأثرة بالشرق، خاصة وأنها عاشت ككاتبة في كازخستان. كما أن مكان أحداث الرواية الجديدة - كارغان القاسي والمتصوف...

إلى أين تسير روسيا؟ إلى معسكر الاشتراكية؟ أم إلى المعسكر العالمي للرأسمالية؟ أم أنه وبعد التوتر الروسي الجبار في القرن العشرين، الذي لم يتحمله الشعب نفسه، يبدأ، على أية حاله سيكون التركيز، سيكون البناء؟

وكما طلة الرواية الصامته لويوف منذ الأسطر الأولى للرواية، تنفصل عن بهارج الحياة: فحلقت لويوف بعيداً - فوق الحياة. إنها ترقد في لا وعيها وفقدان ذاكرتها، وكأنها في برزخ ما بين السماء والأرض...، إن فيرا غالاكتينوفا تبتمد عن الوجود الاجتماعي. وهي تحاول في روايتها الواقعة، وفي لا عقلانياتها المسلطة، والعارية أن تكتشف الحقيقة الروحية لزماننا، وأن تحدد الإشارات الرمزية الرئيسية لعصرنا، وتحدد المنعش المرهف الحساس والشفاف لجميع الأرواح الأثمة في المجتمع المعاصر. إذ تقول لنا: لا توجد أرواح أخرى لدينا. لن تأتي شعب روسي آخر. هذا هو الموجود وهذا هو الذي يجب تخليصه من جميع الأوساخ والشاة الحالية ■

رواية لكاتبة أسترالية

فوز بجائزة أدبية وتكسر حواجز الصمت حول السكان الأصليين

ت. حصة المنيف

أهل البلاد... سكان البلاد الأصليون... عبارات كثيراً ما تتردد حول مناطق عديدة ومتباعدة على وجه كرتنا الأرضية، من أميركا بقاترها غرباً إلى أستراليا في أقصى الشرق، مروراً بأفريقيا ومن ثم أرضنا المقسمة، فلسطين التي تمثل حالياً البؤرة الأساسية للاستيطان الصهيوني، هؤلاء السكان الذين سكنوا تلك الأراضي منذ فجر التاريخ وأقاموا فيها حضارات تشهد عليها آثارهم ما فتئوا أن رأوا جحافل تتدفق عليهم من وراء الشمس، وعبر البحور والمحيطات حاملة أسلحة لم يألّفوها وأمرافاً لم يعرفوها وتعمل فيهم زيادة وتقنبلاً، وتشر بيهم أسراً مبيتة، وتحصر من بقي منهم في مستوطنات وكائنات تمنع عنها كل أسباب الرق وبالتالي البقاء. وما لبثت أن سلطت عليهم آفات قاتلة مثل إدمان الحمر والمخدرات وإتهان الجريمة والبقاء؛ حيث لم تبق أمامهم من سبل العيش إلا هذه السبل وما إليها من موبقات.

حديثاً هذه المرة هو عن سكان البلاد الأصليين في أقصى الشرق، في أستراليا، والمناسبة هي فوز رواية لكاتبة من سكان القارة الأصليين بأرفع جائزة أدبية في أستراليا وهي جائزة هاملز فريكين، وذلك لأول مرة في تاريخ هذه الجائزة. والكاتبة هي أليكسس رايت (Alexis right) وعنوان الرواية هو «كاربنتاريا» (Carpentaria)، وهو اسم خليج صغير على الشاطئ الشمالي لأستراليا. تقول الكاتبة إنها اتخذت هذا الاسم عنواناً لروايتها لتخلد أراضي أجدادها وأهلها المباشرين؛ فقد أجبرت جدتها وأمه اللتان تنتميان لقبيلة فواباتي على مغادرة المنطقة لاستثمارها من قبل البيض.

تتناول الرواية الحياة المأساوية التي يعيشها سكان أستراليا الأصليون، حيث تم الاستيلاء على أراضيهم وطردوا من مناطق سكناتهم وحصروا في مستعمرات ضمن ظروف معيشية بالغة السوء، حيث تكرر مأساتهم مأساة من أطلق عليهم الأوروبيون لفظة اسم الهنود الحمر في أميركا. بدأ ذلك منذ وصول هؤلاء الأوروبيين، وجلّهم من المجرمين نزلوا السجون البريطانية، حيث تم

إعادهم للتخلص منهم في بلادهم، وكان من المفترض أن تكون أستراليا بمثابة منفى لهم. أول مستعمرة أوروبية أنشئت في أستراليا في عام (1788) على يد البريطاني «آرثر فيليب» ومنذ ذلك التاريخ أصبحت سياسة التمييز ضد السكان الأصليين سياسة رسمية.

تقول جين بيرلتز Jane Perleitz في مقال في صحيفة التايمز البريطانية إن الكتاب الأستراليين البيض حاولوا ولفترة طويلة، معالجة القضايا المتعلقة بسكان بلادهم الأصليين في كتاباتهم بدءاً من «هربرت كسيفير» (Herbert xavier) الذي نشر روايته «كابريكورنيا» في عام (1938).

كانت روايته هذه بمثابة صرخة احتجاج اجتماعية ساحقة تصف إحصاء السكان الأصليين على يد المستوطنين البيض. وما لبث السكان الأصليون أنفسهم أن بدؤوا برواية قصصهم. فرواية سقوط القط البري التي تصور حياة شاب يدخل من السجن ويحرج منه مرة بعد مرة لاقت ترحيباً لدى شرها في عام (1965) باعتبارها رواية تعالج وضع السكان الأصليين بقلم كاتب منهم. اتخذ هذا الكاتب اسم «مودورو» (Mudroor) كاسم أدبي. وقد تحلفت حوله فيما بعد مدرسة مصفاة تعالج في كتاباتها قضايا هؤلاء السكان كما صدرت هذا العام رواية لكاتبة شابة هي «تاراجون وينش» (Tara June) تحدث عن شابة من السكان الأصليين تهجر عائلتها التي تعيش حياة محتلة وتتقر في طول أستراليا وعرضها سعيًا للشعور بالإنسان، وقد لاقت هذه الرواية ترحيباً كبيراً.

تقول جين بيرلتز إن رواية ألكس رابت التي فازت بالجائزة الأولى هذا العام نشرت في العام الماضي من قبل دار نشر صغيرة بعد أن رفضت جميع الدور الكبرى نشرها. كما أن المكتبات الكبرى رفضت القيام بحملات ترويج للرواية؛ بل لم تضعها على رفوف مكتباتها إلا على نطاق ضيق جداً يضاف إلى ذلك أن القراء لم يتحاربوا معها في البداية على النحو الكافي، ربما بسبب صعوبة أسلوبها واعتمادها لهجة عامية. غير أنها ما لبثت أن أثارت ضجة كبيرة بعد فوزها بالجائزة الكبرى في أستراليا في فصل الصيف الماضي، حيث طبعت ست مرات وبلغت مبيعاتها خمسة وعشرين ألف نسخة، وهو رقم يفوق إلى حد كبير أرقام مبيعات الكتب المألوفة في أستراليا، والتي لا تتجاوز ما يتراوح بين ألفين وثلاثة آلاف نسخة. وبيلها جائزة «هايلز هركليس» تلعبت رواية هذه المكانة المحددة من السكان الأصليين على روايات كتاب آخرين أكثر رسوخاً في الساحة الأدبية لأستراليا تصف جين بيرلتز رواية كار بنتاريا بأنها ملحمة حولت الكاتبة فيها الموروث الشعبي للسكان الأصليين إلى قصة تدير الرأس وتضج بالسخرية والهزء وهي تقدم عدداً ضخماً من الشخصيات غريبة الأطوار. وهي تصور العلاقة المتوترة بين البيض والسكان الأصليين في المنطقة الصحراوية قليلة السكان حول خليج «كار بنتاريا» الواقع في ولاية «كويسلاند» بشمال شرقي أستراليا وقد تمس المحكمون الرواية تميئاً عالياً لدى منحتها الجائزة

معلمين أنها «فنية بتحليلاتها، طموحة في أسلوبها، وهي تخوض مختلف المغامرات وتنجزها بكل الدقة والشجاعة. إنها روائية اكتشفت قوتها الحقيقية في نهاية المطاف».

أما إن كان القراء قد وجدوا رواية كار ينتاريا صعبة فإن الكاتبة تعمدت أن تجعلها كذلك كما يشير المقال، وهو ينقل عنها قولها: «أردت بهذا الكتاب أن يركز على عالنا، ولم أرد كتاباً يتماشى مع الاتجاه السائد».

الموضوع الرئيسي للرواية هو اقتزاع البيض اللقامين الجدد لأراضي السكان الأصليين، خاصة إحدى شركات التعدين الدولية. وهي تتخذ من مدينة تطلق عليها اسم «ديسيراتس» مسرحاً لها، علماً بأنها بلدة ذات تربة حمراء عطشى وأنهار هادرة، وهي تشبه بلدة «كلونكوري» التي تربت فيها الكاتبة. ومن الشخصيات المفعمة بالحياة التي تصورها الرواية تورمال فاتوم، وهو صياد أخذ يحترف تحنيط الحيوانات وتصويرها؛ حيث يحشو أنواع الأسماك المختلفة بشعر ذيل الخيل، ومن ثم يلونها بألوان رقيقة؛ بحيث تبدو كجواهر تزيينية نفيسة. أما زوجته «أنجيل دي» فهي ملكة مقلب النفايات عند ظاهرها بلدة ديسيراتس، مسرح الرواية، والتي تؤوي عائلات من السكان الأصليين. تصف رايت بسخرية حيوية وشجاعتها أنجيل في جمع القمامة وما أسمته بالثروة التي جمعتها من وراء ذلك.

حيث تقول: كانت ثروتها تتناهى وتتجاوز مدى قدرتها على التحكم بها. فقد أصبحت تمتلك الآلاف من العلب الفارغة وزجاجات المخلل المملوءة بالمسامير والبراغي المفككة. وأصبحت لديها أفكار مذهلة حول سبل تقدم السكان الأصليين؛ بحيث عادت محط إعجاب المسؤولين البيروقراطيين في هيئة شؤون السكان الأصليين الذين وصفوها بأنها امرأة مقدام. وهكذا اعتبروا أنجيل مثلاً يحتذى بالنسبة لسياسة الحكومة التي يتم تنفيذها حول سبل تقدم السكان الأصليين. ولذلك أتوا إلى ديسيراتس والتقطوا صوراً لها لكي ينشروا تقريراً عن جهودها الفذلة.

تصف لنا الرواية الحياة في ظل الفصل العنصري في ديسيراتس، فقاليبيض يسكنون في أحيائهم الخاصة في أعلى المدينة، ورئيس البلدية، هستان برووز، سفاح من الدرجة الأولى، وجهه جامد كأنه قد من الإسمنت ذو ندوب عديدة. والعرق يسيل من جمجمته التي يغطيها شعر كثيف إلى جبهة تغطيها كتل عديدة، ومن ثم إلى أسنانه المكشوفة ذات اللون البني والتي يندأب على كشفها كأنها أسباب كل شر. والتمييز العنصري يشمل جميع مناحي الحياة، حتى أماكن احتساء الخمر، وهي ممارسة محببة لدى كل من البيض والسكان الأصليين. ولكن الإدمان على الخمر يصل إلى حد داء ابتلي به السكان الأصليون بالإضافة إلى العنف الناتج عن السكر. تصف رايت البار فتقول إن قطعة أرض صغيرة تفصل البار عن الجدران القبيحة المتسخة المدعونة بليون الخرول لمستشفى الأمراض العقلية المجاور، والذي يطفح بنزلائه من «الزنج» والعنف يعم المكان برمته، سواء بين السكان الأصليين والبيض، أو فيما بين السكان الأصليين أنفسهم.

تقول حين بيرليز إن فوز رايت بالجائزة الأدبية الأولى في أستراليا جاء في لحظة مشحونة في العلاقات بين السكان الأصليين وحكومة أستراليا اليمينية. فقد قام جون هوارد رئيس الوزراء بمحاولة لاسترضاء هؤلاء السكان طمعاً في كسب أصوات انتخابية، فأعلن عن إجراءات لمحاربة الإدمان على الخمر والإباحية في المناطق الشمالية من البلاد، وقد طلب من الكاتبة رايت المساعدة في هذه الحملة بالظهور في برنامج تلفزيونية وإذاعية، لا باعتبارها روائية من السكان الأصليين فحسب بل كخبيرة في هذا الموضوع؛ فقد كانت ولفترة طويلة ناشطة في مجال حقوق هؤلاء السكان وخاضت كفاحاً في الثمانينات من القرن الماضي لمنع الخمر في بلدة «تينانت كريك» الواقعة في المنطقة الشمالية؛ حيث يسكن السكان الأصليون. كما أنها كتبت كتاباً يحمل عنوان «حرب المسكرات» نشرت فيه وثائق تبين كيف أن جهود مكافحة الإدمان قد قوّضت على يد السلطان المحلي للبيض وصناعة الخمر التي يديرها ويملكها هؤلاء بالإضافة إلى المسؤولين البيض في سلك الشرطة المحلية.

ولأسباب انتخابية أيضاً أعلن هوارد عن خطط مصالحة وطنية مع السكان الأصليين وإعداداً لإجراء استفتاء حول مقدمة الدستور؛ بحيث تعكس مساهمة السكان الأصليين في وجوه الحياة في بلادهم، وقد شككت رايت في توقيت هذا الإعلان قائلة إن هؤلاء المسؤولين لا يفقهون معنى للمصالحة الحقيقية. غير أنها تقول إن رد الفعل الإيجابي في استقبال روايتها كان بتتاريا إنما ينسب عن وجود روح جديدة لدى الأستراليين البيض إزاء السكان الأصليين. وأضافت إن هنالك عدداً متزايداً من الأستراليين من ذوي النوايا الحسنة يريدون التعرف أكثر فأكثر على وضع السكان الأصليين.

ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أن محاولة رشوة قد فشلت فشلاً ذريعاً. فلم يفشل حزب هوارد في الانتخابات الأخيرة فحسب بل إنه هو نفسه خسر مقعده في الانتخابات، مما يعتبر وصمة عار في جبينه بعد أن امتد حكمه لأستراليا لفترة أحد عشر عاماً.

ويجدر بنا أن نشير هنا باقتضاب شديد إلى مدى ارتباط السكان الأصليين والسكان البيض بأرض تلك القارة التي تقبع في أقصى شرق كرتنا الأرضية. فالدلائل التاريخية تشير إلى أن هؤلاء السكان الأصليين وصلوا إلى القارة قبل أربعين ألف سنة على الأقل. أما المستوطنون البيض فقد وصلوا منذ فترة قد لا تتجاوز القرن الواحد إلا بقليل، وبدؤوا فور وصولهم بالتحكم بمرقاب السكان الأصليين زيادة واضطهادهم وتنزعوا أراضيهم وحسروهم في مستوطنات معزولة، وقد تقلص عددهم بحيث لم يعد يتجاوز النصف مليون نسمة. ولكن هؤلاء أخذوا يرفعون أصواتهم مطالبين بحقوقهم كبشر متساوين. ■

المبدع والحرمات

رئيس التحرير

ثمة فكرة وردت في أحد حوارات الأديب الكولومبي المعروف غابرييل غارثيا ماركيز؛ فحوارها أنه حرم من ملذات الطعام في مقتبل العمر، لعدم قدرته على دفع تكاليفه، وحرم منه في ما تلا ذلك من سنين لأسباب صحية!

هذا الحرمان المتواصل من إحدى الحاجات والوظائف الإنسانية الأساسية.. لم يحرمنا من إبداعات الأديب العالمي ذائع الشهرة؛ بل ربما كان ذلك من (محاوَر) مولدات الإبداع لديه..!

ولا يعني هذا في حال من الأحوال ضرورة تجرُّيع الأديب أو فرض الحرمان (أي حرمان) عليه؛ بل على العكس من ذلك؛ يفترض أن ينال الأديب ما يستحق إبداعه؛ وما يتطلبه حضوره الحر السليم من وسائل الكفاية والعيش الكريم في أي زمان وأي مكان... وتبقى له حريته في اختيار ما يريد، والعزوف عما لا يروق؛ فمن المبدعين من يعيش نباتياً، ومنهم من يحب العزلة، وآخرون يستمتعون بالسفر والترحال والتعرف إلى الكائنات والبيئات والعلاقات في الوقت الذي لا يهم آخرين ذلك..

وقد تخلى الشاعر عبد الله الفصيل عن الإمارة وحياة الترف والقصور، واختار حياة شعرية بسيطة ومنعزلة؛ كما تخلى ليوبولد سينغور عن رئاسة السنغال ليتفرغ لهوايته الأدبية ونشاطه الثقافي العالمي، في الوقت الذي سعى إلى المناصب والمسؤوليات أدباء، أو نبأها آخرون؛ سياسية أو اقتصادية أو ثقافية.. مع فروق في التأثير والتأثر من أديب إلى آخر..

أعود إلى القول: إن من غير الإنساني أن يتعرض الأديب للحرمان، ناهيك عن أن يفرض الحرمان عليه!

لكن من غير الإنساني أيضاً أن لا يحس الأديب بحرمان الآخرين، أنى كانوا، وأن لا يكون له موقف في الدفاع عنهم وتبني قضاياهم؛ سواء عبر كتاباته، أو في سلوكه. ويزداد

الأمر خطورة إذا ما مارس هذا الأديب الحرمان على ألباء آخرين لمجرد اختلافهم في الرأي أو الإبداع.

وتتعدد أوجه الحرمان بتعدد الحاجات وتنوع الرغبات، ولكن تأثيراتها تكاد لا تختلف كثيراً، بدءاً من المشي الحافي لعدم القدرة على الاحتذاء، وانتهاء بالدفن العاري لعدم القدرة على الحياة غير المحدودة..

وما بينهما من نواتي حادة تقليدية أو مستجدة، تجعل الكائن (الإنساني) في شحذ مستمر لقدرته على الصبر والمصابرة، والصمود والمواجهة، والسعي إلى تغيير ما يستطيع من شروط، وتحسين ما يمكن من ظروف لا تخصه وحده؛ بل تشمل الآخرين بمختلف شرائحهم وتنوعهم، وآرائهم، وأفكارهم.. حتى تلك التي لا تناسبه، أو تلك التي لا تسجم مع ما يرى أو يعتقد.

إن رغبة الأديب بالتكشف لا تعني فرضه على الآخرين، كما لا يعني الاستطرد في تشجيعهم على ما يريدون، بصرف النظر عن أحقيتهم في الحصول عليه، أو بغض البصر عن إنسانية ما يطلبون، وقابليته للتخلف والانتعاج بجذوة.

كما أن رغبة الأديب بالانعزال لا تعني حيادته عما يجري خارج حيزه، وسليته حيال ما يتعرض له الآخرون..

وזהה في الحياة لا يعني تزهد الآخرين منها، وزدراء محبتها!

ومن غير المقبول أيضاً فرض معاناة الأديب اللاتية على الآخرين، كما يصبح شغلهم الشاغل..

وفي المقابل ليس من حق الآخرين النيل منه لأفكاره المغايرة، وإبداعاته المشائمة، وسلوكه المختلف..

وليس من حقهم زرداؤه أو حصاره أو التشفي منه؛ بل من الواجب النظر إلى حاله بكثير من الأهمية والمسؤولية التي تعني الكثيرين؛ وقد يكون لها أصداء إنسانية عامة وإيقاعات كونية. ومن واجب الآخرين أن يكونوا متابعين أو مهتمين أو مسؤولين، وأن يكون لهم الوقت والذائع والجذبة لإنصافه، أو لإنصاف أنفسهم من الحياة وبؤس الظروف التي قد يكونون اعتادوا على ظلاماتها، وأصبحوا كالشاة المذبوحة التي لا يؤلمها السلخ.

إن المبدعين بوصلة الحياة، وهم بإشاراتهم يساهمون في تصويب الاتجاه؛ كما أن في سكوتهم أو غيابهم أسباباً ملحة لمعاينة الحياة التي يشوبها الكثير مما هو غير المنطقي.

وفي كلا الحالين فائدة وضرورة وجدوى. ■